WALTER BENJAMIN

OBRAS ESCOLHIDAS

MAGIA E TÉCNICA, ARTE E POLÍTICA

editora brasiliense

Walter Benjamin

Magia e técnica, arte e política
Ensaios sobre literatura e história da cultura

Tradução:
Sergio Paulo Rouanet
Prefácio:
Jeanne Marie Gagnebin

1985
editora brasiliense

Índice

Prefácio — Walter Benjamin ou a história aberta — Jeanne Marie Gagnebin

O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia

A imagem de Proust

Robert Walser

A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Dublin

Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger

Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner

Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht

Pequena história da fotografia

A doutrina das semelhanças

Experiência e pobreza

O autor como produtor.

Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov

Sobre o conceito da História

APÊNDICE

Livros infantis antigos e esquecidos

História cultural do brinquedo

Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental

Sobre o autor

PREFÁCIO

Walter Benjamin ou a história aberta

Aqui estão, finalmente editadas em português, as famosas teses "Sobre o conceito de história",[1] *último escrito de Walter Benjamin, publicadas após sua morte, em 1940. Não pretendo, no âmbito desta breve introdução, fazer delas uma interpretação exaustiva. Prefiro escolher um aspecto essencial mas pouco estudado da filosofia de Benjamin, sua teoria da narração. Se nos lembrarmos que o termo "Geschichte", como "história", designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer, compreenderemos que as teses "Sobre o conceito de história" não são apenas uma especulação sobre o devir histórico "enquanto tal", mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática. Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade da narração. É esta última que eu gostaria de analisar: o que é contar uma história, histórias, a História? Questão que Benjamin estuda nas teses e em diversos de seus ensaios literários, muito oportunamente publicados neste mesmo volume.*

Benjamin, que, conforme sabemos através do depoimento de seu amigo G. Scholem, escreveu as teses sob o impacto do acordo de agosto de 1939 entre Stálin e Hitler, critica duas maneiras aparentemente opostas de escrever a história que, na realidade, têm sua origem em uma estrutura epistemológica comum: a historiografia "progressista", mais especificamente a concepção de história em vigor na social-democracia alemã de Weimar, a idéia de um progresso inevitável e cientificamente previsível (Kautsky), concepção que, conforme demonstra Benjamin, provocará uma avaliação equivocada do fascismo e a incapacidade de desenvolver uma luta eficaz contra sua ascensão; mas também a historiografia "burguesa" contemporânea, ou seja, o historicismo, oriundo da grande tradição acadêmica de Ranke a Dilthey, que pretenderia reviver o passado através de uma espécie de identificação afetiva do historiador com seu objeto. Sem me deter na análise crítica de Benjamin, já amplamente comentada,[2] *eu gostaria de destacar, aqui, duas conclusões. Em primeiro lugar, segundo Benjamin, a historiografia "burguesa" e a historiografia "progressista" se apóiam na mesma concepção de um tempo "homogêneo e vazio" (teses 13 e 14), um tempo cronológico e linear. Trata-se, para o historiador "materialista" — ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma* outra *história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas —, de fundar um outro conceito de tempo, "tempo de agora" ("Jetztzeit"), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, cujo modelo foi explicitamente calcado na tradição messiânica e mística judaica.*

Em lugar de apontar para uma "imagem eterna do passado", como o historicismo, ou, dentro de uma teoria do progresso, para a de futuros que cantam, o historiador deve constituir uma "experiência" ("Erfahrung") com o passado (tese 16). Estranha definição de um método materialista! Permitam-me, então, analisar brevemente esse conceito central da filosofia

benjaminiana. Com efeito, ele atravessa toda a sua obra: desde um texto de juventude intitulado "Erfahrung",[3] *mais tarde um ensaio sobre o conceito de experiência em Kant ("Ueber das Programm der kommenden Philosophie"),*[4] *diversos textos dos anos 30 ("Experiência e Pobreza", "O Narrador", os trabalhos sobre Baudelaire)*[5] *e, finalmente, as teses de 1940. Benjamin exige a cada vez a ampliação desse conceito, contra seu uso redutor. Assim, no texto de 1913, típico do espírito da "Jugendbewegung", contesta a banalização dos entusiasmos juvenis em nome da experiência pretensamente superior dos adultos; no texto sobre Kant, critica "um conceito de conhecimento de orientação unilateral, matemática e mecânica"*[6] *e gostaria de pensar um conhecimento que tornasse possível "não Deus, é claro, mas a experiência e a doutrina de Deus".*[7] *Nos textos fundamentais dos anos 30, que eu gostaria de citar mais longamente, Benjamin retoma a questão da "Experiência", agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da "Erfahrung" no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a "Erlebnis", experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da "Erfahrung" e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a idéia de que uma reconstrução da "Erfahrung" deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas "sintéticas" de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust,*[8] *frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privaticidade da experiência vivida individual ("Erlebnis"). Este aspecto "construtivista", essencial nas "teses" (*"*A historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo.*" *Tese 17), deve ser destacado, para evitar que a teoria benjaminiana sobre a experiência seja reduzida à sua dimensão nostálgica e romântica, dimensão essa presente, sem dúvida, no grande ensaio sobre "O Narrador", mas não exclusiva. Com efeito, se consideramos os diversos textos dessa época, e, mais particularmente, dois textos freqüentemente paralelos como "Experiência e Pobreza"e "O Narrador", observamos que o diagnóstico de Benjamin sobre a perda da experiência não se altera, embora sua apreciação varie. Idêntico diagnóstico: a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. Quais são essas condições? Benjamin distingue, entre elas, três principais:*

a) a experiência transmitida pelo relato deve ser comum *ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu. A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de*

uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil.

b) Esse caráter de comunidade entre vida e palavra apóia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal se inscreve em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar. Finalmente, de acordo com Benjamin, os movimentos precisos do artesão, que respeita a matéria que transforma, têm uma relação profunda com a atividade narradora: já que esta também é, de certo modo, uma maneira de dar forma à imensa matéria narrável, participando assim da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra.

c) A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. Ora, diz Benjamin, o conselho não consiste em intervir *do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em "fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada"*[9] *Esta bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado* (o *mesmo adjetivo em alemão: "ratlos"), reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a "Teoria do romance", de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna.*

O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem. A degradação da "Erfahrung" descreve o mesmo processo de fragmentação e de secularização que Benjamin, na mesma época, analisa como a "perda da aura" em seu célebre ensaio sobre "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".[10] *O próprio Benjamin fala dos "paralelos" entre esse ensaio e "O Narrador" em uma carta a Adorno, de 4 de junho de 1936: "Recentemente escrevi um trabalho sobre Nikolai Leskov (*'*O Narrador*'*) que, se não possui a profundidade do trabalho de teoria estética ('A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica'), apresenta alguns paralelos com a 'perda da aura' devido ao fato de que a arte de contar está chegando ao fim".*[11] *A mesma ambivalência na apreciação caracteriza a atitude de Benjamin diante desse duplo depauperamento: ele é sentido como uma perda dolorosa, sentimento evidente em "O Narrador", mas não completamente ausente em "A obra de arte...", malgrado a ambição "materialista" deste último escrito; mas ele é,*

ao mesmo tempo, reconhecido como um fato ineludível que seria falso querer negar, salvaguardando ideais estéticos que já não têm qualquer raiz histórica real. Mais: o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética; Benjamin cita o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração — discutível, sem dúvida — cujo ponto comum é a busca de uma nova "objetividade" ("Sachlichkeit"), em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva.

Essas tendências "progressistas" da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva ("Erfahrung") a partir das experiências vividas isoladas ("Erlebnisse"). Essa dimensão, que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a da abertura. *O leitor atento descobrirá em "O Narrador" uma teoria antecipada da obra aberta. Na narrativa tradicional essa abertura se apóia na plenitude do sentido — e, portanto, em sua profusão ilimitada; em Umberto Eco e, parece-me, também na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos, vem ao contrário, de seu não-acabamento essencial. O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. Movimento interno, representado na figura de Scheherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. Memória infinita cuja figura moderna e individual será a imensa tentativa proustiana, tão decisiva para Benjamin. Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos.*[12] *Mas também um segundo movimento, que, se está inscrito na narração, aponta para mais além do texto, para a atividade da leitura e da interpretação. Aqui Benjamin cita Heródoto,*[13] *"pai da história" e pai de inúmeras histórias, referência importante para nosso objetivo, já que na figura de Heródoto enquanto protótipo do narrador tradicional, vemos também como a escritura da história está enraizada na arte* (e *no prazer*) *de contar,* como *Paul Veyne, bem mais tarde, destacaria.*[14] *Ora, a força do relato em Heródoto é que ele sabe contar sem dar explicações definitivas, que ele deixa que a história admita diversas interpretações diferentes, que, portanto, ela permanece aberta, disponível para uma continuação de vida que dada leitura futura renova:*

> *"Heródoto não explica nada.*[15] *Seu relato é dos mais secos. Por isso essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas".*[16]

Notemos, aqui, que justamente aquilo que foi criticado muitas vezes em Heródoto, a saber a ausência de um esquema global de interpretação e de explicação, como teremos, por exemplo,

em Tucídides, é, para Benjamin, não uma falha, mas uma riqueza. Mesmo se Heródoto funciona, aqui, antes de mais nada como aquele que conta ("Erzähler não como historiador, podemos testar a hipótese de que uma tal sobriedade na explicação também é recomendada por Benjamin para o historiador verdadeiramente atento ao passado, principalmente aos seus elementos decretados negligenciáveis e fadados ao esquecimento. Testemunha-o esta defesa do cronista contra o historiador clássico:

> *"O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história". (Tese 3)*

No momento em que a experiência coletiva se perde, em que a tradição comum já não oferece nenhuma base segura, outras formas narrativas tornam-se predominantes. Benjamin cita o romance e a informação jornalística. Os dois têm em comum a necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional. A informação deve ser plausível e controlável; já o romance parte da procura do sentido — da vida, da morte, da história. Ora, de acordo com Benjamin, que, aqui, segue Lukács, a questão do sentido só pode se colocar, paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social. Aquiles não se questiona sobre o sentido da vida porque sua existência segue certas regras determinadas, aceitas e reconhecidas por todos os seus companheiros e por ele próprio em primeiro lugar (em compensação, ele se colocará outras questões, que, hoje, não compreendemos: por exemplo a da morte *gloriosa). O romance coloca em cena um herói desorientado (“ratios”), e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo; busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido. Por isso ele espera com impaciência pela morte do herói, verdadeira ou figurada pelo final do relato, para poder provar para si que este último não viveu em vão e portanto, reflexivamente, ele, leitor, tampouco. Assim, a questão do sentido traz a necessidade de concluir, de pôr um fim na história. Enquanto a narrativa antiga se caracterizava por sua abertura, o romance clássico, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa a conclusão. Essa oposição, desenvolvida em “O Narrador”, é, entretanto, recolocada em causa no romance contemporâneo, como o próprio Benjamin vai demonstrar em seus ensaios literários. Selecionarei aqui dois exemplos privilegiados desse não-acabamento essencial, os de Proust e Kafka.*

A influência de Proust sobre seu tradutor Benjamin é de tal ordem que este se vê obrigado, durante algum tempo, a renunciar à sua leitura para não cair em "uma dependência de drogado que impediria... sua própria produção”[17] *Proust realiza, com efeito, a proeza de reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual burguesa. Esse infinito, que o comprimento da obra e da frase proustianas configura, interna-se na vida desse parisiense elegante pelos caminhos convergentes da memória e da semelhança. A experiência vivida de Proust (“Erlebnis”), particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência*

coletiva (“Erfahrung”) que fundava a narrativa antiga. Mas o caráter desesperadamente único da "Erlebnis” transforma-se dialeticamente em uma busca universal: o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado que, em um primeiro momento, tornara-o possível. “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”[18] *A grandeza das lembranças proustianas não vem de seu conteúdo, pois a bem da verdade a vida burguesa nunca é assim tão interessante. O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito "memórias”, mas, justamente, uma “busca”, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si — que talvez fosse bastante insosso —, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente relembrar os acontecimentos, mas “subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora*”.[19]

Se relemos as teses “Sobre o conceito de história” à luz destas poucas observações, poderemos observar quanto o método do historiador “materialista”, de acordo com Benjamin, deve à estética proustiana. A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. Daí, também, a importância, sobre a qual não me estenderei aqui do conceito de semelhança na filosofia de Benjamin (cf. “Lehre von Aehnlichen”, “Doutrina do Semelhante").

Se Proust personifica a força salvadora da memória, Kafka faz-nos entrar no domínio do esquecimento, tema chave da leitura benjaminiana. Poderíamos dizer, também, que se Proust representa a tentativa — árdua — de uma rememoração integral, Kafka instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência do sentido. É daí que vem, segundo Benjamin, sua extraordinária modernidade, ao mesmo tempo cruel e serena. Em uma carta a Gershom Scholem, em que critica a interpretação que Max Brod faz de Kafka, Benjamin escreve:

> *“A obra de Kafka representa uma doença da tradição. A sabedoria tem sido às vezes definida como o lado épico da verdade. Com isso a verdade é designada como um patrimônio da tradição; é a verdade em sua consistência hagádica.*
>
> *É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a enfrentar esta situação. Muitos se acomodaram a ela, aferrando-se à verdade, ou àquilo que eles consideravam como sendo a verdade; com o coração mais pesado ou então mais leve, renunciaram à sua transmissibilidade. A verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se à sua*

transmissibilidade, ao seu elemento hagádito.

Os escritos de Kafka são por sua própria natureza parábolas. Mas sua miséria e sua beleza é o fato de terem precisado tornar-se mais *do que parábolas. Eles não se colocam singelamente aos pés da doutrina, como a Hagada em relação à* Halacha. *Depois de terem se deitado, erguem uma poderosa pata contra ela."*[20] *(Trad, manuscrita de M. Corone com algumas modificações.)*

Não é por acaso que Benjamin utiliza aqui categorias teológicas, justamente para criticar a interpretação trivialmente teologizante de Max Brod. Na religião judaica a Halacha *é o texto sagrado da lei divina, palavra originária e fundamental, lembrada e reatualizada nos comentários da* Hagada. *Ora, mesmo no discurso teológico que remete à verdade primeira e essencial, oriunda do verbo divino, nesse paradigma do discurso verdadeiro ocidental fundado em um sentido ao mesmo tempo originário e último, surge uma dúvida: sob o amontoado de comentários, notas e glosas desaparece a palavra primária. Não que ela se tenha apagado, mas poder-se-ia dizer que não somos mais capazes de distingui-la das outras inúmeras palavras legadas pela tradição—como no contexto diverso de "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" já não sabemos distinguir o manuscrito originário/original da(s) cópia(s). Ou ainda, como diz Benjamin, a "consistência" da verdade foi submergida por sua transmissão: arrastada por seu próprio movimento, a tradição torna-se autônoma em relação ao sentido inicial no qual, originalmente, tinha suas raízes. Esse movimento é, profundamente, o da metáfora, que parte do sentido "literal" mas acaba abandonando-o e até, de transposição em transposição, prescindindo dele. Assim, na bela imagem de Benjamin, as "parábolas" ("Gleichnis") de Kafka, que no início estão deitadas docilmente, como pequenas feras mansas, aos pés da doutrina, acabam não apenas tornando-se independentes como derrubando a* Halacha *com um violento coice. Em lugar de se atrelarem a uma verdade primeira, cada vez mais distante e fugaz, Kafka se concentra em um comentário perpétuo, criando uma figura de discurso místico cujo núcleo de iluminação está ausente. Discurso infinitamente aberto sobre outros comentários, sobre outros textos que já não remetem a um texto sagrado. Poderíamos arriscar um paradoxo e dizer que a obra de Kafka, o maior "narrador" moderno, segundo Benjamin, representa uma "experiência" única: a da perda da experiência, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial. Kafka conta-nos com uma minúcia extrema, até mesmo com certo humor, ou seja, com uma dose de jovialidade ("Heiterkeit"),*[21] *que não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também — e ao mesmo tempo — esperança e possibilidade de novas significações. À imagem do pai em seu leito de morte, evocada por Benjamin no início de seu ensaio "Experiência e Pobreza", que lega aos filhos uma experiência certa e imutável, corresponde o imperador moribundo de "A muralha da China", um conto de Kafka de que Benjamin gostava especialmente.*[22] *Se lembramos que o signo do imperador, o sol desenhado*

sobre o peito do mensageiro, é, desde Platão, o símbolo do Absoluto, temos de reconhecer como é irreversível o deslocamento que nos distancia dessa imagem de verdade e de palavra, deslocamento que o romance de Kafka, em uma espécie de vertigem controlada, conta-nos suavemente:

> "O *imperador — assim dizem — enviou a ti, súdito solitário e lastimável, sombra ínfima ante o sol imperial, refugiada na mais remota distância, justamente a ti o imperador enviou, do leito de morte, uma mensagem. Fez ajoelhar-se o mensageiro ao pé da cama e sussurrou-lhe a mensagem no ouvido: tão importante lhe parecia, que mandou repeti-la em seu próprio ouvido. Assentindo com a cabeça, confirmou a exatidão das palavras. E diante da turba reunida para assistir à sua morte — haviam derrubado todas as paredes impeditivas, e na escadaria em curva ampla e elevada, dispostos em circulo, estavam os grandes do império — diante de todos, despachou o mensageiro. De pronto, este se pôs em marcha, homem vigoroso, incansável. Estendendo ora um braço, ora outro, abre passagem em meio à multidão; quando encontra obstáculo, aponta no peito a insígnia do sol; avança facilmente, como ninguém.*
>
> *Mas a multidão é enorme; suas moradas não têm fim. Fosse livre o terreno, como voaria, breve ouvirias na porta o golpe magnífico de seu punho. Mas, ao contrário, esforça-se inutilmente; comprime-se nos aposentos do palácio central; jamais conseguirá atravessá-los; e se conseguisse, de nada valeria; precisaria empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novamente escadas e pátios; e mais outro palácio; e assim por milênios; e quando finalmente escapasse pelo último portão — mas isto nunca, nunca poderia acontecer — chegaria apenas à capital, o centro do mundo, onde se acumula a prodigiosa escória. Ninguém consegue passar por aí, muito menos* com *a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu a imaginas, enquanto a noite cai.*[23] *(Trad, de Lucia Nagib.*)

Jeanne Marie Gagnebin

---

[1] Neste volume. Citado a partir de agora como "teses"

[2] Cf. notadamente *Materialien zu Benjamins "Thesen 'lieber den Begriff der Geschichte'"*, editado por P. Bulthaup, Suhrkamp, 1975, Frankfurt/Main. Cf. também Jürgen Habermas, "Crítica conscientizante ou salvadora" in *Habermas*, Sociologia, ed. Atica, São Paulo, 1980, org. Barbara Freitag e S. P. Rouanet.

[3] "Experiência" , 1913, trad, in W. Benjamin, *A Criança, o Brinquedo, a Educação*, Summus, São Paulo, 1984, trad, de M. V. Mazzani.

[4] " Sobre o Programa da Filosofia a vir" , in W. Benjamin, *Gesammelte Werke II-1*, p. 157 e ss., Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977.

[5] "Experiência e Pobreza", neste volume p. 114 e ss. "O Narrador", neste volume p. 197 e ss.; também in "Os Pensadores", ed. Abril Cultural, 1980, trad, de Modesto Carone, p. 57 e ss. "Sobre alguns Temas em Baudelaire", mesmo vol. da Abril.

[6] Einseitg mathematisch-mechanisch orientierten Erkenntnisbegriff " ("Lieber das Programm...", op. cit., p. 168).

[7] "Damit soll durchaus nicht gesagt sein dass die Erkenntnis Gott, wohl aber durchaus dass sie die Erfahrung und Lehre von ihm allererst ermöglicht", *idem*, p. 164.

[8] "Sobre alguns temas em Baudelaire", *op. cit.*, p. 30 (a tradução diz "artificialmente").

[9] "O Narrador", p. 200.

[10] "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica", neste volume p. 165 e ss.; também no vol. Abril, p. 4 e ss.

[11] Citado em W. Benjamin, *Gesammelte Schriften,* II-3, p. 1277.

[12] Cf. T. Todorov, "Les hommes-récits", in *Poétique de la Prose*, Seuil, Paris, 1971.

[13] "O Narrador", p. 197

[14] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris, 1971.

[15] Trata-se da história de Psammenites (Heródoto, *Enquête*, III, 14). Benjamin contou-a a diversos amigos e anotou as diferentes interpretações. Nio é completamente verdadeiro que "Heródoto não explica nada". Refere-se à própria explicação de Psammenites sobre sua atitude. É verdade que Heródoto não fornece nenhuma explicação por conta própria.

[16] "O Narrador", p. 204.

[17] Citado por Peter Szondi, *Satz und Gegensatz*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1976, p. 80.

[18] "A Imagem de Proust", neste volume.

[19] Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, ed. Pléiade, vol. III, p. 889.

[20] W. Benjamin, *Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1966, vol. II, p. 763.

[21] *Idem*, p. 764.

[22] W. Benjamin, "Franz Kafka, Beim Bau der Chinesischen Mauer", *in Ges. Schriften*, II-2, p. 676 e ss. Ensaio que, infelizmente, não consta deste volume.

[23] Esta história volta duas vezes à obra de Kafka: como conto independente "Uma mensagem imperial" ("Eine kaiserliche Botschaft") e dentro do conto maior "Durante a Construção da Muralha de China" ("Beim Bau der chinesischen Mauer).

O surrealismo

O último instantâneo da inteligência européia

O crítico pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme. No caso do surrealismo, esse declive corresponde à diferença de nível entre a França e a Alemanha. O movimento que brotou na França, em 1919, entre alguns intelectuais (citemos de imediato os mais importantes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard), pode ter sido um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa. Mas os eruditos que ainda hoje são incapazes de determinar "as origens autênticas" do movimento e limitam-se a dizer que a respeitável opinião pública está sendo mais uma vez mistificada por uma *clique* de literatos, parecem-se um pouco com uma junta de técnicos que, depois de muito observarem uma fonte, chegam à convicção de que o córrego não poderá jamais impulsionar turbinas.

O observador alemão não está situado na fonte. É sua oportunidade. Ele está situado no vale. É capaz de avaliar as energias do movimento. Para ele, que como alemão está familiarizado com a crise de inteligência, ou melhor, do conceito humanista de liberdade, que sabe ter essa crise despertado uma vontade frenética de ultrapassar o estágio das eternas discussões e chegar a todo preço a uma decisão, e que experimentou na própria carne sua perigosa vulnerabilidade à fronda anarquista e à disciplina revolucionária, não haveria nenhuma desculpa se considerasse esse movimento como "artístico", ou "poético". É possível que tenha sido assim no começo. E, no entanto, desde o inicio Breton declarou sua vontade de romper com uma prática que entrega ao público os precipitados literários de uma certa forma de existência, sem revelar essa forma. Numa formulação mais concisa e mais dialética: o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a "vida literária" até os limites extremos do possível. Podemos tomá-los ao pé da letra, quando afirmam que a *Saison en enfer*, de Rimbaud, não tem mais segredos para eles. Pois esse livro é de fato o texto original do movimento, pelo menos no que diz respeito ao período recente, já que há precursores mais antigos, que serão mencionados a seguir. Para exprimir o que está em jogo, não há comentário mais cortante e mais definitivo que o escrito por Rimbaud à margem do seu próprio exemplar da *Saison*, depois do verso "Sur la soie des mers et des fleurs arctiques": elas não existem ("elles n'existent pas").

Em sua *Vague des rêves,* em 1924, quando a evolução do movimento não podia ainda ser prevista, Aragon mostrou em que substância imperceptível e remota se incrustou originalmente o núcleo dialético que mais tarde amadureceu no surrealismo. Hoje essa evolução pode ser observada. Não resta dúvida de que o estágio do qual Aragon escreveu o catálogo já está ultrapassado. Há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública. O surrealismo está atualmente passando por essa transformação. Mas no início, quando irrompeu sobre criadores sob a forma

de uma vaga inspiradora de sonhos, ele parecia algo de integral, definitivo, absoluto. Tudo o que tocava se integrava nele. A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos "sentido". A imagem e a linguagem passam na frente. Saint-Pol-Roux afixa em sua porta um aviso, quando se recolhe para dormir, pela manhã: "Le poète travaille". Breton anota: "Silêncio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei, minha bela linguagem". A linguagem tem precedência.

Não apenas precedência com relação ao sentido. Também com relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade, como um dente oco. Mas o processo pelo qual a embriaguez abala o Eu é ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. Não é este o lugar para descrever a experiência surrealista em toda a sua especificidade. Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff,* falsificação, se se quiser, tudo menos literatura —, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das "experiências surrealistas" os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga. Lenin chamou a religião de ópio do povo, aproximando assim essas duas esferas muito mais do que agradaria aos surrealistas. Voltaremos mais tarde à revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo em cujo bojo Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire engendraram o surrealismo. Porém a superação autêntica e criadora da iluminação religiosa não se dá através do narcótico. Ela se dá numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual podem servir de propedêutica o haxixe, o ópio e outras drogas. (Mas com grandes riscos: e a propedêutica da religião é a mais rigorosa.) Nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura. Justamente as obras que a anunciam com o máximo de vigor, o incomparável *Paysan de Paris*, de Aragon, e *Nadja,* de Breton, mostram desvios perturbadores. Assim, há uma bela passagem em *Nadja* sobre "os esplêndidos dias de pilhagem, em Paris, por ocasião do episódio de Sacco e Vanzetti", e Breton nos assegura que nesses dias o Boulevard Bonne-Nouvelle cumpriu a promessa estratégica contida em seu nome. Mas aparece também a Senhora Sacco, que não é a mulher da vítima de Fuller, e sim uma vidente, domiciliada na Rue des Usines, 3, e que diz a Éluard que não deve esperar de Nadja nada de bom. Podemos conceder ao surrealismo, que em seus caminhos aventurosos percorre tetos, pára-raios, goteiras, varandas, estuques — para quem escala fachadas, todos os ornamentos são úteis —, também o direito de entrar no quarto dos fundos do espiritismo. No entanto, não nos agrada saber que ele bate às suas portas para interrogar o futuro. Quem não gostaria de que esses filhos adotivos da Revolução rompessem radicalmente com tudo o que se passa nesses conventículos de damas caridosas, de majores reformados, de especuladores emigrados?

Quanto ao mais, o livro de Breton é muito apropriado para ilustrar alguns traços fundamentais dessa "iluminação profana". Ele descreve *Nadja* como um "livre à porte battante", um livro de portas batentes. (Em Moscou, hospedei-me em um hotel cujos quartos eram quase inteiramente

ocupados por lamas tibetanos, que tinham ido a Moscou para participar de um congresso de todas as igrejas budistas. Impressionou-me o número de portas que ficavam sempre entreabertas, nos corredores. O que a princípio parecia um simples acaso, acabou por me inquietar. Descobri então que os hóspedes eram membros de uma seita, que tinham feito voto de nunca permanecer em espaços fechados. O leitor de *Nadja* pode compreender o choque que senti.) Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. A discrição no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num atributo de pequenos burgueses arrivistas. *Nadja* encontrou a síntese autêntica e criadora do romance de arte e do *roman à clef*.

De resto, basta levar a sério o amor para descobrir, também nele, uma "iluminação profana", como nos mostra *Nadja*. "Na ocasião (isto é, durante o convívio com Nadja) interessava-me muito a era de Luís VII, por ser o tempo das *cortes de amor*, e eu tentava imaginar, com a maior intensidade, como a vida era encarada nesse tempo" — é o que nos narra Breton. Um autor contemporâneo dá-nos informações mais precisas sobre o amor provençal, que se assemelha surpreendentemente à concepção surrealista. No excelente *Dante como poeta do mundo terreno*, Erich Auerbach escreve que "todos os poetas do estilo novo têm amantes místicas. Todos experimentam aventuras de amor muito semelhantes, a todos o Amor concede ou recusa dádivas que mais se assemelham a uma iluminação que a um prazer sensual, e todos pertencem a uma espécie de sociedade secreta, que determina sua vida interna, e talvez também a externa". Essas características são estranhamente associadas à dialética da embriaguez. Não seria cada êxtase em *um* mundo sobriedade pudica no mundo complementar? Que outro fim visa o amor cortês — é ele, e não o amor comum, que liga Breton à jovem telepata — senão demonstrar que a castidade pode ser também um estado de transe? O amor cortês desemboca num mundo que não confina apenas com as criptas do Sagrado Coração ou com os altares de Maria, mas também com a alvorada antes de uma batalha ou depois de uma vitória.

No amor esotérico, a dama é de todos os seres o mais inessencial. É o que ocorre com Breton. Ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja. Quais são as coisas de que ela está perto? Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário. Para não mencionar o *Passage de l'opéra*, de Aragon, o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois fazem explodir as

poderosas forças “atmosféricas” ocultas nessas coisas. Imaginemos como seria organizada uma vida que se deixasse determinar, num momento decisivo, pela última e mais popular das canções de rua.

O truque que rege esse mundo de coisas — é mais honesto falar em truque que em método — consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político. “Abri-vos, túmulos; mortos das pinacotecas, mortos adormecidos atrás de portas secretas, nos palácios, nos castelos e nos mosteiros, eis o porta-chaves feérico, que tendo às mãos um molho com as chaves de todas as épocas, e sabendo manejar as fechaduras mais astuciosas, convida-vos a entrar no mundo de hoje, misturando-vos aos carregadores, aos mecânicos enobrecidos pelo dinheiro, em seus automóveis, belos como armaduras feudais, a instalar-vos nos grandes expressos internacionais, a confundir-vos com todas essas pessoas, ciosas dos seus privilégios. Mas a civilização fará delas uma pronta justiça”. Tal o discurso que Apollinaire atribui a seu amigo Henri Hertz. Apollinaire foi o inventor dessa técnica. Ele a aplicou em sua novela *L'hérésiarque* com um calculismo maquiavélico, para mandar pelos ares a religião católica, a que ele interiormente continuava ligado.

No centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino. Nadja é uma representante dessas massas e daquilo que as inspira em sua atitude revolucionária: “la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu’elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi”. É aqui, portanto, que podemos encontrar o catálogo daquelas fortalezas, que começavam na Place Maubert, onde mais que em qualquer lugar a pátina conservou seu poder simbólico, e iam até o Théâtre Moderne, que para meu desconsolo não conheci mais. Mas na descrição do bar no primeiro andar, feita por Breton — “tão sombrio, com seus impenetráveis caramanchões em forma de túneis, um salão no fundo de um lago” —, existe algo que me faz recordar aquele local, tão mal compreendido, no antigo Café Princesa. Era um quarto dos fundos no primeiro andar, com seus casais, banhados numa luz azul. Nós o chamávamos “A anatomia”; era o último refúgio do amor. Breton capta de forma singular, pela fotografia, lugares assim. Ela transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidencias banais para aplicá-las, com toda sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de página, como nos velhos romances destinados às camareiras. E, em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória.

Também a Paris dos surrealistas é um “pequeno mundo”. Ou seja, no grande, no cosmos, as coisas têm o mesmo aspecto. Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista

descreve. E isso deve ser dito, quando mais não seja, para afastar o inevitável mal-entendido da "arte pela arte". Pois essa fórmula raramente foi tomada em sentido literal, quase sempre foi um simples pavilhão de conveniência, sob o qual circula uma mercadoria que não podemos declarar, porque não tem nome. Seria o momento de pensar numa obra que como nenhuma outra iluminaria ã crise artística, da qual somos testemunhas: uma história da literatura esotérica. Não é por acaso que essa história ainda não existe. Porque escrevê-la, como ela exige ser escrita — não como uma obra coletiva, em que cada "especialista" dá uma contribuição, expondo, em seu domínio, "o que merece ser sabido", mas como a obra bem fundamentada de um indivíduo que, movido por uma necessidade interna, descreve menos a história evolutiva da literatura esotérica que o movimento pelo qual ela não cessa de renascer, sempre nova, como em sua origem — significaria escrever uma dessas confissões científicas que encontramos em cada século. Em sua última página, figuraria a radiografia do surrealismo. Em sua *Introduction au discours sur le peu de réalité*, Breton mostra como o realismo filosófico da Idade Média serviu de fundamento à experiência poética. Porém esse realismo — a crença na existência objetiva dos conceitos, fora das coisas ou dentro delas — sempre transitou com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras. E os jogos de transformação fonética e gráfica, que já há quinze anos apaixonam toda a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo, nada mais são que experiências mágicas com palavras, e não exercícios artísticos. O texto seguinte de Apollinaire, extraído do seu último manifesto, *L 'esprit nouveau et les poètes* (1918), mostra como a palavra, a fórmula mágica e o conceito se interpenetram: "A rapidez e a simplicidade com as quais os espíritos se habituaram a designar com uma só palavra seres tão complexos como uma multidão, uma nação, um universo, não tinham na poesia sua contrapartida moderna. Os poetas contemporâneos preenchem essa lacuna, e seus poemas sintéticos criam novas entidades que têm um valor plástico tão composto quanto os termos coletivos". Mas, quando Apollinaire e Breton avançam na mesma direção mais energicamente ainda e pretendem completar a anexação do surrealismo ao mundo circundantes afirmando que "as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico", e quando, com outras palavras, querem transformar a mistificação, cuja culminância Breton vê na poesia (o que é defensável), no fundamento, também, do desenvolvimento científico e técnico, uma integração desse tipo parece demasiadamente tempestuosa. Seria instrutivo comparar a maneira precipitada com que esse movimento é associado ao milagre, incompreendido, da máquina (Apollinaire: "as velhas fábulas em grande parte se realizaram, e cabe agora aos poetas inventar novas, que poderiam por sua vez ser realizadas pelos inventores") — comparar essas fantasias sufocantes com as utopias bem ventiladas de um Scheerbart.

"Pensar na atividade humana me faz rir" — essa frase de Aragon mostra claramente o caminho percorrido pelo surrealismo, de suas origens até sua politização atual. Em seu belo texto, *La révolution et les intellectuels*, Pierre Naville, que no início pertencia a esse grupo, caracterizou esse desenvolvimento, com razão, como "dialético". Nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo. Foi essa hostilidade que empurrou para a esquerda o surrealismo. Certos acontecimentos políticos como a guerra do Marrocos apressaram essa evolução. Com o manifesto *Os intelectuais contra a guerra do*

Marrocos, publicado no *Humanité,* nascia uma plataforma fundamentalmente distinta, por exemplo, da que fora proposta por ocasião do famoso escândalo em torno do banquete oferecido a Saint-Pol-Roux. Nessa oportunidade, pouco depois da guerra, quando os surrealistas, protestando contra a presença de personalidades nacionalistas que em sua opinião comprometiam a homenagem a um dos poetas por eles admirados, gritaram "Viva a Alemanha!", esse gesto não foi além do mero escândalo, ao qual, como se sabe, a burguesia é tão impermeável quanto é sensível a todo tipo de ação. Sob a influência dessas tempestades políticas, é notável a convergência de opiniões entre Apollinaire e Aragon quanto ao futuro do poeta. Os capítulos "Perseguição" e "Assassinato", do Poete *assassine,* de Apollinaire, contêm a descrição célebre de um *pogrom* de poetas. As editoras são atacadas, os livros de poemas lançados ao fogo, os poetas massacrados. E as mesmas cenas se dão ao mesmo tempo no mundo inteiro. Em Aragon, a "Imaginação", que pressente essas atrocidades, convoca seus adeptos para uma última cruzada.

Para compreender tais profecias e avaliar estrategicamente as posições alcançadas pelo surrealismo, precisamos examinar o estilo de pensamento difundido na inteligência burguesa de esquerda, supostamente progressista. Ele se manifesta com clareza na atual orientação desses círculos com relação à Rússia. Não falamos aqui, bem entendido, de Béraud, que abriu o caminho para a campanha de mentiras contra a Rússia, nem de Fabre-Luce, que trota atrás dele, na trilha assim aberta, como um burrinho bem-comportado, carregado com todo o fardo dos ressentimentos burgueses. O que é problemático é o papel intermediário, tão típico, de um Duhamel. O que é difícil de suportar é a linguagem de teólogo protestante, artificialmente honesta, artificialmente cordial e simpática, que atravessa todo o seu livro. Como é antiquado o seu método, ditado por uma atitude embaraçada e pela ignorância lingüística, de impor às coisas uma iluminação simbólica! Que traição em seu resumo: "a verdadeira e mais profunda revolução, que num certo sentido poderia mudar a substância da alma eslava, ainda não ocorreu"! É típico dessa inteligência francesa de esquerda — como também da inteligência russa correspondente — que sua função positiva derive inteiramente de um sentimento de obrigação, não para com a revolução, mas para com a cultura tradicional. Sua produção coletiva, na medida em que é positiva, aproxima-se da dos conservadores. Mas, do ponto de vista político e econômico, é preciso sempre contar, nesses autores, com o perigo da sabotagem.

A característica de todas essas posições burguesas de esquerda é uma irremediável vinculação entre a moral idealista e a prática política. Certos traços fundamentais do surrealismo e da tradição surrealista somente se tornam compreensíveis pelo contraste com esses pobres compromissos ideológicos. Até agora, não se fez grande coisa para assegurar essa compreensão. É difícil resistir à sedução de ver o satanismo de um Rimbaud e de um Lautréamont como uma contrapartida da arte pela arte, num inventário do esnobismo. Mas, se nos decidirmos a ignorar a fachada dessa tese, encontraremos no interior algo de aproveitável. Descobriremos que o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho. Armados com essa convicção, podemos talvez recuar de algumas décadas ao encontrarmos, em Breton, uma cena de horror sobre a violação de uma criança. Entre os anos 1865 e 1875, alguns grandes anarquistas, trabalhando independentemente uns dos outros, fabricaram suas máquinas infernais.

O surpreendente é que, sem qualquer coordenação entre si, ajustaram seus relógios precisamente na mesma hora, e quarenta anos depois os escritos de Dostoievski, Rimbaud e Lautréamont explodiram, na mesma época, na Europa Ocidental. Para sermos mais rigorosos, podemos selecionar da obra completa de Dostoievski exatamente o texto que de fato somente foi publicado em 1915: "A confissão de Stavrogin", dos *Demônios*. Esse capítulo, que tem estreitas analogias com o terceiro canto dos *Chants de Maldoror*, contém uma justificação do Mal que exprime certos motivos do surrealismo com mais foiça do que jamais conseguiram os seus propugnadores atuais. Pois Stavrogin é um surrealista *avant la lettre*. Ninguém como ele compreendeu como *é* falsa a opinião do pequeno burguês de que, embora o Bem seja inspirado por Deus, em todas as virtudes que ele pratica, o Mal provém inteiramente de nossa espontaneidade, e nisso somos autônomos e responsáveis por nosso próprio ser. Ninguém como ele viu a influência da inspiração no ato mais pérfido, e justamente nele Dostoievski reconheceu a infâmia como algo de pré-formado, sem dúvida na história do mundo, mas também em nós mesmos, como algo que nos é inculcado, imposto como uma tarefa, exatamente como o burguês idealista supõe ser o caso com relação à virtude. O Deus de Dostoievski não criou apenas o céu e a terra e o homem e o animal, mas também a vingança, a mesquinharia, a crueldade. E também aqui o Diabo não interferiu com o trabalho. Por isso, todas essas coisas permanecem originárias, não "magníficas", talvez, mas sempre novas, "como no primeiro dia", incomensuravelmente distantes dos clichês através dos quais o pecado aparece para o filisteu.

A tensão que permite a esses poetas exercer à distância sua surpreendente influência pode ser documentada, de modo grotesco, pela carta que Isidore Ducasse escreveu a seu editor, em 23 de outubro de 1869, para justificar sua obra. Nessa carta, Ducasse coloca-se no mesmo plano que Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset e Baudelaire e diz: "Naturalmente, exagerei um pouco o tom para introduzir algo de novo nessa literatura, que só canta o desespero para oprimir o leitor e fazer-lhe desejar o bem como remédio. Assim, em última análise, somente cantamos o bem, embora por um método mais filosófico e menos ingênuo que a velha escola, da qual Victor Hugo e alguns outros são os únicos representantes ainda vivos". Mas, se o livro errático de Lautréamont se inscreve em alguma tradição, supondo que isso seja possível, seria uma tradição insurrecional. Por isso, a tentativa de Supault, em 1927, em sua edição das obras completas do poeta, de apresentar a biografia de Isidore Ducasse como uma *vita política*, foi compreensível e, no conjunto, inteligente. Infelizmente, não existe nenhuma documentação capaz de justificar essa tentativa, e a utilizada por Soupault se baseia numa confusão. Em compensação, uma tentativa semelhante feita com relação a Rimbaud foi bem-sucedida, e o mérito de Mareei Coulon foi ter defendido a verdadeira imagem do poeta contra a usurpação católica de Claudel e Berrichon. Sim, Rimbaud é católico, mas o é, segundo suas próprias confissões, em sua parte mais miserável, naquela parte de si mesmo que ele não se cansa de denunciar, expondo-se a seu ódio e ao de todos, ao seu desprezo e ao de todos: a parte que o força a confessar que não compreende a revolta. Contudo é a confissão de um ex-militante da Comuna, insatisfeito consigo mesmo, que, quando voltou as costas à literatura, já há muito tempo, em seus primeiros poemas, havia voltado as costas à religião. "Ódio, eu te confiei o meu tesouro", escreve ele na *Saison en enfer*. Essa frase poderia servir de fundamento a uma poética do surrealismo, permitindo-lhe, melhor que a teoria da *surprise*, do "Poeta surpreendido", de Apollinaire, mergulhar suas raízes nas profundidades em que se move o pensamento de Poe.

Desde Bakunin, não havia mais na Europa um conceito radical da liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito. Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que "a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático". É a prova, a seu ver, de que "a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar". Mas conseguem eles fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução? Em suma: associar a revolta à revolução? Como representar uma existência que se desdobra inteiramente no Boulevard Bonne-Nouvelle, nos espaços de Le Corbusier e de Oud?

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma praxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. A isso se acrescenta uma concepção estreita e não-dialética da essência da embriaguez. A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como a reação do indivíduo "surpreendido", são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo, a investigação mais apaixonada dos fenômenos telepáticos nos ensina menos sobre a leitura (processo eminentemente telepático) que a iluminação profana da leitura pode ensinar-nos sobre os fenômenos telepáticos. Da mesma forma, a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas — nós mesmos — que tomamos quando estamos sós.

"Mobilizar para a revolução as energias da embriaguez" — em outras palavras: uma política poética? *"Nous en avons soupé*. Tudo menos isso!" O autor dessa exclamação se interessará em saber até que ponto uma digressão sobre a poesia poderá esclarecer as coisas. Pois o que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia de primavera, saturada de metáforas? O socialista vê "o futuro mais belo dos nossos filhos e netos" no fato de que todos agem "como se fossem anjos", todos possuem tanto "como se fossem ricos" e todos vivem "como se fossem livres". Não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens. E o tesouro de imagens desses poetas da social-democracia, seu *gradus ad Pamassum* ? O otimismo. Respiramos outra atmosfera no texto de Naville, que põe

na ordem do dia a "Organização do pessimismo". Em nome dos seus amigos escritores, Naville lança um ultimátum, diante do qual esse otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras cores: onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem. Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I. G. Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Força Aérea. E então?

Aqui se justifica a distinção estabelecida no *Traité du style y* último livro de Aragon, entre metáfora e imagem. Uma intuição estilística feliz, que precisa ser ampliada. Ampliação, porque é na política que a metáfora e a imagem se diferenciam da forma mais rigorosa e mais irreconciliável. Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias, ela fracassou quase inteiramente na segunda tarefa, pois esta não pôde mais ser realizada contemplativamente. Isso não impediu os intelectuais de conceber continuamente essa tarefa como se a opção contemplativa fosse possível, e de reclamar o advento de poetas, pensadores e artistas proletários. Já Trotski, no entanto, em *Literatura e revolução*, dizia que eles só podem surgir depois de vitoriosa a revolução. Na verdade, trata-se muito menos de fazer do artista de origem burguesa um mestre em "arte proletária" que de fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de sua "carreira artística" uma parte essencial dessa função?

As pilhérias que ele conta se tornariam melhores. E ele as contaria melhor. Porque também na pilhéria, no insulto, no mal-entendido, em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer "sala confortável", o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o individuo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, e justamente em conseqüência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo de mais concreto ainda: espaço do corpo. Não podemos fugir a essa evidência, a confissão se impõe: o materialismo metafísico de Vogt e Bukharin não pode ser traduzido, sem descontinuidade, no registro do materialismo antropológico, representado pela experiência dos surrealistas e antes por um Hegel, Georg Büchner, Nietzsche e Rimbaud. Fica sempre um resto. Também o coletivo é corpóreo. E a *physis,* que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia

política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista*. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos, cada minuto.

1929

A imagem de Proust

1

Os treze volumes de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, são o resultado de uma síntese impossível, na qual a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaníaco se condensam numa obra autobiográfica. Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais. Mas esta é uma das menos classificáveis. A começar pela estrutura, que conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las), tudo aqui excede a norma. Que esse grande caso excepcional da literatura constitua ao mesmo tempo a maior realização literária das últimas décadas é a primeira observação, muito instrutiva, que se impõe ao crítico. As condições que serviram de fundamento a essa obra são extremamente malsãs. Uma doença insólita, uma riqueza incomum, e uma disposição anormal. Nem tudo nessa vida é modelar, mas tudo é exemplar. Ela atribui à obra literária mais eminente dos nossos dias seu lugar no coração do impossível, no centro e ao mesmo tempo no ponto de indiferença de todos os perigos, e caracteriza essa grande "obra de toda uma vida" como a última, por muito tempo. A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir. Eis a moral que justifica nossa tentativa de evocar essa imagem.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscencia. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscencia? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscencias intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido. Por isso, no final Proust transformou seus dias em noites para dedicar todas as suas horas ao trabalho, sem ser perturbado, no quarto escuro, sob uma luz artificial, no afã de não deixar escapar nenhum dos arabescos entrelaçados.

Se *texto* significava, para os romanos, aquilo que se tece, nenhum texto é mais "tecido" que o de Proust, e de forma mais densa. Para ele, nada era suficientemente denso e duradouro. Seu editor, Gallimard, narrou como os hábitos de revisão de Proust levavam os tipógrafos ao desespero. As provas eram devolvidas com as margens completamente escritas. Os erros de imprensa não eram corrigidos; todo espaço disponível era preenchido com material novo. Assim, a lei do esquecimento se exerda também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem

limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscencia que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus puna* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, e assim devemos interpretá-lo, quando afirmava preferir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo.

O que procurava ele tão freneticamente? O que estava na base desse esforço interminável? Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil, da vida do seu autor? Quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência. Por pouco, poderíamos chamá-la uma hora que se repete todos os dias. Ela vem com a noite, com um arrulho perdido, ou com a respiração na balaustrada de uma janela aberta. Não podemos prever os encontros que nos estariam destinados se nos submetêssemos menos ao sono. Proust não se submetia ao sono. E, no entanto, ou por isso mesmo, Jean Cocteau pôde dizer, num belo ensaio, que a cadência de sua voz obedecia às leis da noite e do mel. Submetendo-se à noite, Proust vencia a tristeza sem consolo de sua vida interior (que ele uma vez descreveu como l'imperfection incurable dans l'essence même du présent"), e construiu, com as colméias da memória, uma casa para o enxame dos seus pensamentos. Cocteau percebeu aquilo que deveria preocupar, em altíssimo grau, todo leitor de Proust: ele viu o desejo de felicidade — cego, insensato e frenético — que habitava esse homem. Esse desejo brilhava em seus olhos. Não eram olhos felizes. Mas a felicidade estava presente neles, no sentido que a palavra tem no jogo ou no amor. Não é difícil compreender por que esse dilacerante e explosivo impulso de felicidade que atravessa toda a obra de Proust passou em geral despercebido a seus leitores. O próprio Proust estimulou-os, em muitas passagens, a considerar sua obra na velha e cômoda perspectiva da privação, do heroísmo, do ascetismo. Nada é mais evidente para os alunos-modelo da vida que uma grande realização é o fruto exclusivo do esforço, do sofrimento e da decepção. Que a felicidade também pudesse participar do Belo seria uma bênção excessiva, e o ressentimento dessas pessoas jamais teria consolo.

Mas existe um duplo impulso de felicidade, uma dialética da felicidade. Uma forma da felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original. É essa idéia elegíaca da felicidade, que também podemos chamar de eleática, que para Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação. Sacrificou a essa idéia, em sua vida, amigos e sociedade, e em sua obra, a ação, a unidade da pessoa, o fluxo da narrativa, o jogo da imaginação, Max Unold, que não foi o pior dos seus leitores, referindo-se ao "tédio" resultante desse procedimento, comparou as narrativas de Proust com "histórias de cocheiro": "ele conseguiu tornar interessantes as histórias de cocheiro. Ele diz: imagine, caro leitor, ontem eu mergulhei um bolinho numa xícara de chá, e então me lembrei que tinha morado no campo, quando criança. Para dizer isso, Proust usa oitenta páginas, e o faz de modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos

identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado". Nessas histórias de cocheiro — "todos os sonhos habituais se convertem em histórias de cocheiro, no momento em que são narrados" —, Unold encontrou a ponte para o sonho. Toda interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho. Portas imperceptíveis a ele conduzem. É nele que se enraíza o esforço frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. Os verdadeiros signos em que se descobre o domínio da semelhança não estão onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias ou nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si. As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo "bolsa" e "conteúdo". E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa — a meia —, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia. Proust ficava no leito, acabrunhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista. Pertence a esse mundo tudo o que acontece em Proust, e com que cautela, com que graça aristocrática esses acontecimentos se produzem! Ou seja, eles não aparecem de modo isolado, patético e visionário, mas são anunciados, chegam com múltiplos esteios, e carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem. Ela surge da estrutura das frases proustianas como surge em Balbec, das mãos de Françoise abrindo as cortinas de tule, o dia de verão, velho, imemorial, mumificado.

2

Nem sempre proclamamos em voz alta o que temos de mais importante a dizer. E, mesmo em voz baixa, não o confiamos sempre à pessoa mais familiar, mais próxima e mais disposta a ouvir a confidência. Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido. No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Ânatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego freqüentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, como de um outro Swann, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências. Somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas. O que era antes dele uma simples época, desprovida de tensões, converteu-se num campo de forças, no qual surgiram as mais variadas correntes, representadas por autores subseqüentes. Não é por acaso que a obra mais interessante desse gênero seja a de uma escritora pessoalmente próxima de Proust, como admiradora e como amiga. O próprio título do primeiro volume das memórias da princesa de Clermont-Tonnerre — *Au temps des équipages* — não teria sido concebível antes de Proust. A obra é o eco frágil que responde, do Faubourg Saint-Germain, ao apelo de Proust, ambíguo, amoroso e desafiador. Além disso, esse texto melódico está cheio de alusões diretas e indiretas a Proust, tanto em sua estrutura como em seus personagens, entre os quais o próprio romancista e muitas das figuras por ele observadas no Ritz. Não se pode negar

que estamos aqui num meio muito feudal, e mesmo muito peculiar, com personagens como Robert de Montesquiou, que a princesa de Clermont-Tonnerre descreve magistralmente. Mas também com Proust estamos nesse meio, e como se sabe havia nele um lado que o aproximava de Montesquiou. Nada disso valeria a pena discutir, sobretudo a questão dos modelos, secundária e sem interesse para a Alemanha, se não fosse a displicência da critica alemã. Essa critica não podia perder a ocasião de acanalhar-se, aliando-se aos vulgares freqüentadores de bibliotecas circulantes, e seus veteranos representantes apressaram-se a atribuir ao próprio Proust o esnobismo do meio por ele descrito e a caracterizar sua obra como uma questão interna francesa, como um apêndice frívolo ao Almanaque de Gotha. É evidente que os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada, mas não são os problemas do autor. Estes são subversivos. Se fosse preciso resumi-los numa fórmula, poderíamos dizer que seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade. O primeiro intérprete de Proust, Léon Pierre-Quint, foi também o primeiro a perceber isso, e este não é o menor dos seus méritos. "Quando se fala de obras humorísticas", escreve Quint, "pensa-se habitualmente em livros curtos e divertidos, com capas ilustradas. Esquecem-se de Dom Quixote, Pantagruel e Gil Blas, grossos volumes, informes, impressos em pequenos caracteres". O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro da sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro.

Proust era incansável no adestramento necessário para circular nos círculos feudais. Constantemente, e sem grande esforço, ele modelava a sua natureza para que ela se tornasse tão impenetrável e engenhosa, tão devota e tão difícil como essa tarefa o exigia. Mais tarde, a mistificação e o formalismo se incorporaram de tal maneira à sua natureza, que suas cartas se tornaram verdadeiros sistemas de parênteses — e não apenas no sentido gramatical. Essas cartas, apesar de sua redação infinitamente espirituosa e versátil, lembram às vezes aquele esquema lendário: "Minha Senhora, acabei de notar que esqueci minha bengala em sua casa, e peço-lhe que a entregue ao portador. P. S. Desculpe-me pelo incômodo, já a encontrei". Como ele é inventivo em suas complicações! Tarde da noite, ele aparece na residência da princesa Clermont-Tonnerre e consente em prolongar sua visita, desde que lhe tragam de casa um medicamento. Manda chamar o criado e descreve-lhe longamente o bairro e a casa. No fim, conclui: "Impossível errar. É a única janela do Boulevard Haussmann ainda iluminada". Só faltava uma indicação: o número. Quem tentou, numa cidade estrangeira, obter o endereço de um bordel e recebeu as informações mais pormenorizadas, menos a rua e o número, compreenderá o sentido dessa anedota e sua relação com o amor de Proust pelo cerimonial, sua admiração por Saint-Simon e, não menos importante, seu intransigente francesismo. A quintessência da experiência não é aprender a ouvir explicações prolixas que à primeira vista poderiam ser resumidas em poucas palavras, e sim aprender que essas palavras fazem parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não são acessíveis a estranhos. Não admira

que Proust se apaixonasse pela linguagem secreta dos salões. Quando empreendeu mais tarde a impiedosa descrição do *petit cían*, dos Courvoisier, do *esprit d'Oriane*, ele já havia aprendido, no convívio com os Bibesco, a improvisar numa linguagem cifrada, na qual ele também nos iniciou.

Nos últimos anos de sua vida de salão, não desenvolveu apenas o vício da lisonja, em grau eminente e quase diríamos teológico, mas também o da curiosidade. Nos seus lábios havia um reflexo do sorriso que perpassa, como um fogo que se alastra, nos lábios das virgens insensatas, esculpidas no pórtico das catedrais que ele tanto amava. É o sorriso da curiosidade. Teria sido a curiosidade que fez dele um tão grande parodista? Mas o que significa, nesse caso, "parodista"? Pouco. Pois, se a palavra pode fazer justiça à sua malícia abissal não faz justiça ao que existe de amargo, selvagem e mordaz em suas magnificas reportagens, escritas no estilo de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Michelet, Renan, dos Goncourt e, enfim, do seu querido Saint-Simon, e reunidas no volume *Pastiches et mélanges*. O artifício genial que permitiu a composição dessa série, e constitui um momento fundamental de sua obra como um todo, é o mimetismo da curiosidade, no qual a paixão pela vida vegetativa desempenha um papel decisivo. Ortega y Gasset foi o primeiro a chamar a atenção para a existência vegetativa dos personagens proustianos, aderindo tenazmente ao seu torrão social, influenciados pelo sol do feudalismo, movidos pelo vento que sopra de Guermantes ou Méséglise e inseparavelmente entrelaçados na floresta do seu destino. É desse círculo social que deriva o mimetismo, como procedimento do romancista. Suas intuições mais exatas e mais evidentes pousam sobre seus objetos como pousam, sobre folhas, flores e galhos, insetos que não traem sua presença até que um salto, uma batida de asas, um pulo, mostram ao observador assustado que uma vida própria se havia insinuado num mundo estranho, de forma incalculável e imperceptível. "A metáfora, por mais inesperada que seja", diz Pierre-Quint, "adapta-se estreitamente aos seus pensamentos".

O verdadeiro leitor de Proust é constantemente sacudido por pequenos sobressaltos. Nessas metáforas, ele encontra a manifestação do mesmo mimetismo que o havia impressionado antes, como forma da luta pela existência, travada pelo autor nas folhagens da sociedade. É preciso mencionar aqui a maneira intima e fecunda com que os dois vícios, a curiosidade e a lisonja, se interpenetraram. Numa passagem instrutiva do seu livro, diz a princesa de Clermont-Tonnerre: "Finalmente, é preciso dizer que Proust estudava com paixão o mundo dos empregados domésticos. Seria porque um elemento que ele não encontrava em outros meios excitava o seu faro, ou porque lhe invejava sua maior facilidade em observar os detalhes íntimos das coisas pelas quais ele próprio se interessava? Seja como for, os serviçais em suas várias figuras e tipos eram a sua paixão". Nos esboços disparatados de um Jupien, de um Monsieur Aimé, de uma Céleste Albaret, a série se estende desde o personagem de Françoise, que com seus traços grosseiros e angulosos de Santa Marta parece ter saído diretamente de um livro de horas, até aqueles *grooms* e *chasseurs,* aos quais se remunera não o seu trabalho, mas o seu lazer. E sobretudo quando o espetáculo se representa nos mais baixos escalões da sociedade que ela desperta o interesse desse conhecedor de cerimônias. Quem poderá dizer quanta curiosidade servil havia na lisonja de Proust, quanta lisonja servil em sua curiosidade, e onde estavam os limites dessa cópia exagerada do papel servil, no vértice da pirâmide social? Proust efetuou

essa cópia, e não poderia ter agido de outro modo. Como ele mesmo confidenciou uma vez: voir e *désirer imiter* eram para ele a mesma coisa. Maurice Barrés definiu essa atitude, ao mesmo tempo soberana e subalterna, numa das frases mais expressivas jamais formuladas acerca de Proust: "Un poète persan dans une loge de concierge".

Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. As dez mil pessoas da classe alta eram para de um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores, com a qual nenhuma outra pode comparar-se: a camorra dos consumidores. Ela exclui do seu mundo todos os que participam da produção, ou pelo menos exige que eles se dissimulem, graciosa e pudicamente, atrás de uma gesticulação semelhante à ostentada pelos perfeitos profissionais do consumo. A análise proustiana do esnobismo, muito mais importante que sua apoteose da arte, é o ponto alto da sua crítica social. Pois a atitude do esnobe não é outra coisa que a contemplação da vida, coerente, organizada e militante, do ponto de vista, quimicamente puro, do consumidor. E como qualquer recordação alusiva às forças produtivas da natureza, por mais remota ou primitiva que fosse, precisava ser afastada dessa *feèrie* satânica, o comportamento invertido, no amor, era para Proust mais útil que o normal. Mas o consumidor puro é o explorador puro. Ele o é lógica e teoricamente, e assim ele aparece em Proust, de modo plenamente concreto, em toda a verdade da sua existência histórica contemporânea. Concreto, porque impenetrável e difícil de situar. Proust descreveu uma classe obrigada a dissimular integralmente sua base material, e que em conseqüência precisa imitar um feudalismo sem significação econômica, e por isso mesmo eminentemente utilizável como máscara da grande burguesia. Esse desiludido e implacável desmistificador do Eu, do amor, da moral, como o próprio Proust se via, transforma sua arte imensa num véu destinado a encobrir o mistério único e decisivo de sua classe: o econômico. Com isso, ele não se pôs a serviço dessa classe. Ele está à sua frente. O que ela vive começa a tornar-se compreensível graças a ele. Grande parte do que fez a grandeza dessa obra permanecerá oculta ou inexplorada até que essa classe, na luta final, revele seus traços fisionômicos mais fortes.

3

No século XIX, havia em Grenoble — não sei se ela ainda existe — uma hospedaria chamada y4u *temps perdu.* Como Proust, também nós somos hóspedes que, sob uma insígnia vacilante, cruzamos uma soleira além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera. Com razão, Fernandez distinguiu, em Proust, um *thème de l'étemité* de um *thème du temps.* Mas essa eternidade não é de modo algum platônica ou utópica: ela pertence ao registro da embriaguez. Se é certo, conseqüentemente, que "o tempo revela uma nova e até então desconhecida forma de eternidade a quem se aprofunda em seu fluxo", isso não significa que com isso o indivíduo se aproxima "das regiões superiores, que alcançaram, num único bater de asas, um Platão ou um Spinoza". É verdade que sobrevivem em Proust alguns traços de idealismo. Porém não são eles que determinam a significação dessa obra. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender

a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as "correspondências", captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da *mémoire involontaire,* da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento. Quando o passado se reflete no instante, úmido de orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente como o lado de Guermantes se entrecruza com o lado de Swann, quando Proust, no 13.º volume, percorre uma última vez a região de Combray, e percebe o entrelaçamento dos caminhos. No instante, a paisagem se agita como um vento. "Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! Aux yeux du souvenir que le monde est petit!" Proust conseguiu essa coisa gigantesca: deixar no instante o mundo inteiro envelhecer, em torno de uma vida humana inteira. Mas o que chamamos rejuvenescimento é justamente essa concentração na qual se consome com a velocidade do relâmpago o que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente. *A la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com o máximo de consciência. O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência, Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.

Dificilmente terá havido na literatura ocidental uma tentativa mais radical de auto-absorção, desde os exercícios espirituais de Santo Inácio de Loyola. Também ela tem em seu centro uma solidão que com a força do maelstrom arrasta o mundo em seu turbilhão. A tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia que ecoa nos romances de Proust é o rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão. Daí as invectivas de Proust contra a amizade. O silêncio que reina no fundo dessa cratera — seus olhos são os mais silenciosos e os mais absorventes — quer ser preservado. O que parece tão irritante e caprichoso em muitas anedotas é que nelas a intensidade única da conversa se combina com um distanciamento sem precedentes com relação ao interlocutor. Nunca houve ninguém que soubesse como ele mostrar-nos as coisas. Seu dedo indicador não tem igual. Mas no convívio entre amigos e no diálogo existe outro gesto: o contato. Nenhum gesto é mais alheio a Proust. Por nada deste mundo ele poderia tocar o seu leitor. Se quiséssemos ordenar a literatura em torno dessa polaridade — a que mostra, e a que toca —, Proust estaria no centro da primeira, e Péguy, no da segunda. No fundo, é o que Fernandez compreendeu perfeitamente: "a profundidade, ou antes, a penetração, está sempre do seu lado, nunca do lado do interlocutor". Essa característica aparece em sua obra crítica com um toque de cinismo e com o máximo de virtuosismo. O mais importante documento dessa crítica é o ensaio, escrito no ponto mais alto de sua gloria e no ponto mais baixo de sua vida, no leito de morte: *A propos de Baudelaire.* É um texto jesuítico no consentimento a seus próprios sofrimentos, desmedido na tagarelice de quem repousa, assustador na indiferença do condenado à morte, que quer falar mais uma vez, não importa sobre que tema. O que o inspira aqui em face da morte determinou também o seu convívio com os contemporâneos: uma alternância tão dura e cortante entre o sarcasmo e a ternura, que seu objeto, exausto, corre o risco de ser aniquilado.

As características estimulantes e instáveis do homem se comunicam ao próprio leitor. Basta pensar na cadeia infinita dos *soit que*, descrevendo uma ação, exaustiva e angustiosamente, à luz dos incontáveis motivos que poderiam tê-la determinado. E, no entanto, nessa fuga paratáxica, vem à tona um ponto em que se condensam numa só coisa a fraqueza de Proust e seu gênio: a renúncia intelectual, o ceticismo experiente que ele opunha às coisas. Ele veio depois das arrogantes interioridades românticas, e estava decidido, como disse Jacques Rivière, a negar sua fé às *sirènes intérieures*. "Proust aborda a vida sem o menor interesse metafísico, sem a menor tendência construtivista, sem a menor inclinação consoladora." Nada mais verdadeiro. Por isso, a estrutura fundamental dessa obra, cujo caráter planejado Proust não se cansava de realçar, nada tinha de construído. E, no entanto, ela obedece a um plano, como o desenho das linhas de nossas mãos ou o ordenamento dos estames no cálice de uma flor. Proust, essa velha criança, profundamente fatigado, deixou-se cair no seio da natureza não para sugar seu leite, mas para sonhar, embalado com as batidas do seu coração. É assim, em sua fraqueza, que precisamos vê-lo, para compreender a maneira feliz com que Jacques Rivière procurou interpretá-lo, a partir dessa fraqueza: "Marcel Proust morreu por inexperiência, a mesma que lhe permitiu escrever sua obra. Morreu por ser estranho ao mundo, e por não ter sabido alterar as condições de vida que para ele se tinham tornado destruidoras. Morreu porque não sabia como se acende um fogo, como se abre uma janela". E morreu, naturalmente, de sua asma nervosa.

Os médicos ficaram impotentes diante dessa doença. O mesmo não ocorreu com o romancista, que a colocou deliberadamente a seu serviço. Para começarmos com os aspectos exteriores, ele foi um regente magistral de sua enfermidade. Durante meses, com uma ironia devastadora, ele associou a imagem de um admirador, que lhe enviava flores, com seu aroma, para ele insuportável. Alarmava seus amigos com os ritmos e alternâncias de sua doença, que temiam e esperavam o momento em que o escritor aparecia no salão, depois da meia-noite, *brisé de fatigue* e somente por cinco minutos, como ele anunciava, embora acabasse ficando até o romper do dia, cansado demais para levantar-se, cansado demais para interromper sua conversa. Mesmo em sua correspondência não deixa de tirardo seu mal os efeitos mais inesperados. "O ruído de minha respiração abafa o da minha pena, e o de um banho, no andar de baixo." Mas isso não é tudo. O importante não é, tampouco, que sua doença o privasse da vida mundana. À asma entrou em sua arte, se é que ela não é responsável por essa arte. Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso das suas reminiscencias. Mais importante foi a morte, que ele tinha constantemente presente, sobretudo quando escrevia, a crise ameaçadora, sufocante. É sob essa forma que a morte o confrontava, muito antes que sua enfermidade assumisse um aspecto crítico. Mas não como fantasia hipocondríaca, e sim como uma *réalité nouvelle*, aquela nova realidade da qual os sinais do envelhecimento constituem os reflexos sobre as coisas e sobre os homens. Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as reminiscencias são preservadas no olfato (o que não é de nenhum modo idêntico à preservação dos odores na reminiscencia), não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust aos odores. Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte

isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memoria involuntária, na qual os momentos da reminiscencia, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador. O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu.* E suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado.

A circunstância de que jamais haja irrompido em Proust aquele heróico "apesar de tudo", com o qual os homens criadores se levantam contra seu sofrimento, mostra com clareza como foi íntima a simbiose entre essa criação determinada e esse sofrimento determinado. Por outro lado, podemos dizer que uma cumplicidade tão funda com o curso do mundo e com a existência, como foi o caso de Proust, teria fatalmente conduzido a uma autocomplacência banal e indolente se sua base fosse outra que esse sofrimento intenso e incessante. Mas esse sofrimento estava destinado a encontrar seu lugar no grande processo da obra, graças a um furor sem desejos e sem remorsos. Pela segunda vez, ergueu-se um andaime como o de Miguel Ângelo, sobre o qual o artista, com a cabeça inclinada, pintava a criação do mundo no teto da capela Sistina: o leito de enfermo, no qual Marcel Proust cobriu com sua letra as incontáveis páginas que ele dedicou à criação do seu microcosmos.

1929

Robert Walser

Podemos ler muitas coisas de Robert Walser, mas nada sobre ele. Pois nada sabemos sobre os poucos dentre nós que conseguem tratar as obras populares como elas devem ser tratadas: não como quem pretende enobrecê-las, "elevando-as" até o seu nível, mas como quem explora sua modesta disponibilidade, para dela extrair elementos vivificantes e purificadores. Somente poucos suspeitam do significado dessa "pequena forma", como a chamou Alfred Polgar, e vêem quantas esperanças, voando, como mariposas, dos píncaros orgulhosos da chamada grande literatura, se refugiam nessa flor humilde. E os outros não desconfiam do que devem a um Polgar, a um Hessel, a um Walser, com suas flores tenras ou espinhosas brotando na desolação das folhagens. Robert Walser seria mesmo o último a despertar seu interesse. Porque os primeiros impulsos do seu medíocre saber oficial, o único de que dispõem em questões literárias, os aconselhariam, nos gêneros cujo conteúdo eles consideram nulo, a ater-se, sem grandes riscos, à forma "cultivada", "nobre". Ora, ocorre justamente em Robert Walser, no início, uma negligência insólita, difícil de descrever. Só no final o exame da obra de Walser mostra que sua nulidade tem um peso, que sua inconsistência significa tenacidade.

Esse exame não é fácil. Pois estamos habituados a estudar os enigmas do estilo a partir de obras de arte mais ou menos estruturadas e intencionais, ao passo que Walser nos confronta com uma selva lingüística aparentemente desprovida de toda intenção e, no entanto, atraente e até fascinante, uma obra displicente que contém todas as formas, da graciosa à amarga. Dissemos "aparentemente". Muito se disputou sobre a realidade dessa ausência de intenção. Mas essa é uma disputa de surdos, o que se torna evidente quando pensamos na confissão de Walser de que ele jamais corrigiu uma única linha nos seus escritos. Não é indispensável dar crédito a essa afirmação, mas talvez fosse útil fazê-lo. Porque nos tranqüilizaríamos com a descoberta de que escrever e jamais corrigir o que foi escrito constitui a mais completa interpenetração de uma extrema ausência de intenção e de uma intencionalidade superior.

Bem. Mas isso não nos impede de investigar as razões dessa negligência. Ela contém todas as formas, como já foi dito. Acrescentamos agora: exceto uma única, a mais comum, para a qual só importa o conteúdo, e nada mais. Para Walser, o *como* do trabalho é tão importante, que para ele tudo o que tem a dizer recua totalmente diante da significação da escrita em si mesma. Podemos dizer que o conteúdo desaparece no ato de escrever. Essa idéia precisa ser explicada. Encontramos nesse autor algo de eminentemente suíço: o pudor. Conta-se que Arnold Böcklin, seu filho Carlo e Gottfried Keller estavam um dia sentados num café, como acontecia habitualmente. A mesa por eles freqüentada já era conhecida pelo laconismo dos seus ocupantes. Também dessa vez reinava o silêncio. Depois de muito tempo, o jovem Böcklin observa: "Está quente", e depois de um quarto de hora o pai comenta: "E não há vento". Keller, por sua vez, espera mais algum tempo e levanta-se: "Não posso beber com esses tagarelas". A característica de Walser, ilustrada por essa anedota excêntrica, é justamente esse pudor lingüístico, tipicamente camponês. Assim que começa a escrever, sente-se desesperado. Tudo lhe parece perdido, uma catadupa de palavras irrompe; nessa, cada frase tem como única função fazer com que as anteriores sejam esquecidas. Quando, num trecho escrito com muito

virtuosismo, transforma em prosa o monólogo: “Por essa rua de arcadas ele deve chegar”, Walser começa com as palavras clássicas: “Por essa rua de arcadas”; mas em seguida é assaltado pelo pânico, sente-se inseguro, pequeno, perdido, e continua: “Por essa rua de arcadas, *creio* que ele deve chegar”.

No estilo de Walser, há algo de semelhante. Essa inépcia tão artística e tão pudica no manejo da linguagem é o patrimônio dos histriões. Se Polonius, o protótipo da tagarelice, é um *jongleur,* Walser se adorna, baquicamente, com guirlandas lingüísticas, que provocam sua queda. De fato, a guirlanda é o símbolo das suas sentenças. Mas o pensamento que cambaleia atrás delas é um vadio, um vagabundo e um gênio, como os heróis na prosa de Walser. De resto, ele só consegue descrever “heróis”, não sabe livrar-se dos personagens principais, e deixou de tentá-lo em seus três primeiros romances, para consagrar-se, desde então, única e exclusivamente a descrever as confrarias, com suas centenas de vagabundos favoritos.

Como se sabe, existem na literatura de língua alemã algumas grandes versões do herói fanfarrão, imprestável, preguiçoso e corrupto. Há pouco foi festejado um mestre na construção desses personagens, Knut Hamsun. Outros exemplos são Eichendorff, com seu *Taugenichts (O homem que não servia para nada),* e Hebel, com seu *Zundelfrieder.* Como se comportam nessa companhia os personagens de Walser? E de onde vêm eles? Sabemos de onde vem o “homem que não servia para nada”. Ele vem dos bosques e vales da Alemanha romântica. O *Zundelfrieder* vem da pequena burguesia esclarecida das cidades renanas, na virada do século. Os personagens de Hamsun vêm do mundo primitivo dos *fiords* : homens que se tornam andarilhos por nostalgia. E os de Walser? Talvez das montanhas de Glarner? Dos prados de Appenzel, onde nasceu? Não. Eles vêm da noite, quando ela está mais escura, uma noite veneziana, se se quiser, iluminada pelos precários lampiões da esperança, com um certo brilho festivo no olhar, mas confusos e tristes a ponto de chorar. Seu choro é prosa. O soluço é a melodia das tagarelices de Walser. O soluço nos mostra de onde vêm os seus amores. Eles vêm da loucura, e de nenhum outro lugar. São personagens que têm a loucura atrás de si, e por isso sobrevivem numa superficialidade tão despedaçadora, tão desumana, tão imperturbável. Podemos resumir numa palavra tudo o que neles se traduz em alegria e inquietação: *todos eles estão curados.* Mas não compreenderemos jamais como se processou essa cura, a menos que nos aventuremos no seu *Branca de Neve*, uma das mais profundas criações da literatura moderna, que bastaria para entendermos por que Walser, aparentemente o menos rigoroso dos escritores, foi o autor favorito do implacável Franz Kafka.

Todos percebem que essas narrativas são extraordinariamente temas. Mas nem todos percebem que elas não são movidas pela tensão nervosa da decadência, e sim pelo estado de espirito puro e ativo do convalescente. “Assusta-me a idéia de ter sucesso na vida”, diz Walser, parafraseando o diálogo de Franz Moor. Todos os seus heróis partilham esse sentimento. Por quê? Não por desprezo pelo mundo, ressentimento moral ou *pathos,* mas por razões inteiramente epicurianas. Eles querem desfrutar a si mesmos. Nisso, têm uma habilidade incontestável. Uma nobreza incontestável. E um direito incontestável. Pois ninguém desfruta tão intensamente como o convalescente. Tudo o que é orgiástico lhe é alheio: ele encontra o fluxo do seu sangue renovado no murmúrio dos riachos, e sua respiração mais vigorosa no farfalhar das árvores. Os personagens de Walser partilham essa nobreza infantil com os personagens dos contos de fadas,

que também irrompem da noite e da loucura — do mito. Costuma-se dizer que um despertar semelhante ocorreu nas religiões positivas. Se isso é verdade, o fenômeno não se deu de forma simples e inequívoca, como ocorreu nos grandes confrontos profanos com o mito, descritos pelos contos de fadas. Naturalmente, os personagens desses contos não são em tudo semelhantes aos de Walser. Eles ainda lutam para libertar-se do sofrimento. Walser começa onde os contos de fadas cessam. "E se não morreram, vivem ainda hoje." Walser mostra *como* eles vivem. Suas criações, e com isso quero terminar como ele começa, são narrativas, ensaios, poesias, pequenos textos de prosa, e outras.

1929

A crise do romance:

Sobre Alexandersplatz, de Döblin[1]

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. A distância que separa o romance da verdadeira epopéia pode ser avaliada se pensarmos na obra de Homero ou Dante. A tradição oral, patrimônio da epopéia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fadas, sagas, provérbios, farsas — é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta. Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espirito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. Por isso, a citação seguinte contém a voz do narrador nato, insurgindo-se contra o romancista: “Não quero alongar-me na tese de que considero útil liberar do livro o elemento épico... útil sobretudo no que diz respeito à linguagem. O livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças lingüísticas mais importantes e mais constitutivas”. Flaubert não teria falado assim. Essa tese é de Döblin. Ele a expôs pormenorizadamente no primeiro anuário da Seção de Poesia da Academia Prussiana das Artes, e sua *Construção da obra épica* é uma contribuição magistral e bem documentada para a compreensão da crise do romance, que se inicia com a restauração da poesia épica e que encontramos em toda parte, inclusive no drama. Quem refletir sobre essa palestra de Dôblin não precisará mais ater-se aos indícios externos dessa crise, que se manifesta no fortalecimento da radie alidade épica. Não se surpreenderá mais com a avalancha de romances biográficos e históricos. Como teórico, Doblin não se resigna com essa crise, mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua. Seu último livro mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem.

Não há nada mais instrutivo que comparar essa atitude de Döblin com a atitude igualmente soberana, igualmente concretizada na prática, igualmente precisa e, no entanto, em tudo oposta à primeira, que se manifesta no *Diário dos moedeiros falsos,* recentemente publicado por André Gide. A situação atual da literatura épica se exprime com toda a nitidez, *a contrario sensu,* na inteligência crítica de Gide. Nesse comentário autobiográfico sobre seu último romance, o autor desenvolve a teoria do “roman pur”. Com o máximo de sutileza, descarta os elementos

narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopéia), em benefício de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos, o que também significa, no caso, românticos. A posição dos personagens com relação à ação, a posição do autor com relação a eles e à sua técnica, tudo isso deve fazer parte integrante do próprio romance. Em suma, esse "roman pur" é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa. O ideal gideano do romance, exatamente oposto ao de Döblin, é o romance *escritural* puro. As posições de Flaubert são defendidas talvez pela última vez. Não admira que a palestra de Döblin represente a reação mais extrema a esse ponto de vista. "Talvez os senhores levantem as mãos à cabeça, se eu lhes disser que aconselho os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e mesmo reflexivos, em seu trabalho épico. Mas insisto nisso."

A perplexidade de muitos leitores desse novo livro mostra como essa insistência foi tenaz. É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada. Mas não é necessário usar expressões artificiais, falar de "dialogue intérieur" ou aludir a Joyce. Na realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o "romance", estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia.

Tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo das narrações populares; quanto ao resto, não tem pressa em fazer-se ouvir. (Ele terá, mais tarde, o que dizer.) É surpreendente por quanto tempo ele acompanha seus personagens, sem correr o risco de faze-los falar. Como o poeta épico, ele chega até as coisas com grande lentidão. Tudo o que acontece, mesmo o mais repentino, parece preparado há longo tempo. Inspira-o, nessa atitude, o próprio espírito do dialeto berlinense. O ritmo do seu movimento é vagaroso. Pois o berlinense fala como conhecedor, relacionando-se amorosamente com o que diz. Ele degusta o que diz. Quando insulta, zomba ou ameaça, ele toma algum tempo para fazê-lo. Glassbrenner acentuou as qualidades dramáticas do dialeto berlinense. Aqui ele é sondado em suas profundidades épicas; o navio de Franz Biberkopf tem uma carga pesada, mas não corre o risco de encalhar. O livro é um monumento a Berlim, porque o narrador não se preocupou em cortejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra a terra natal. Ele fala *a partir* da cidade. Berlim é seu

megafone. Seu dialeto é uma das forças que se voltam contra o caráter fechado do velho romance. Pois esse livro nada tem de fechado. Ele tem sua moral, que afeta mesmo os berlinenses. (O *Abraham Tonelli*, de Tieck, já havia mostrado em ação "o focinho berlinense",[2] mas ninguém tinha ousado ainda curar essa enfermidade.)

Vale a pena investigar essa cura, através de Franz Biberkopf. O que se passa com ele? Mas uma questão prévia se impõe: por que o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*, enquanto *A história de Franz Biberkopf* só aparece como subtítulo? O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade, onde se abrem à luz do dia os pátios dos fundos em tomo da praça Georgenkirch, e onde se preservaram mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da Marsiliusstrasse (onde as secretárias da Policia dos Estrangeiros estão alojadas em cortiços) e em torno da Kaiserstrasse (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado. Não é um bairro industrial, e sim comercial, habitado pela pequena burguesia. No meio de tudo isso, o negativo sociológico desse meio: os marginais, reforçados pelos contingentes de desempregados. Biberkopf é um deles. Desempregado, ele deixa a prisão de Tegel, mantém-se honesto durante algum tempo, abre algumas lojas, renuncia à vida respeitável, e torna-se membro de uma quadrilha. O raio em que se move essa existência, na praça, é no máximo de mil metros. Alexanderplatz rege sua vida. Um regente cruel, se se quiser. E seu poder é ilimitado. Porque o leitor se esquece de tudo o que não seja ele, aprende a preencher, nesse espaço, sua existência e descobre como sabia pouco a seu respeito. Tudo é muito diferente do que imaginava o leitor ao tirar esse livro da estante. Ele não tem o aspecto de um "romance social". Ninguém dorme aqui ao ar livre. Todos os personagens têm um quarto. Nenhum deles é visto à procura de um quarto. O transeunte que primeiro penetra nessa praça parece ter perdido seus temores. Sem dúvida, toda essa gente é miserável. Mas é em seu quarto que ela é miserável. Como aconteceu isso? O que significa isso? Significa duas coisas. Uma grande, e outra restritiva. Algo de grande: a miséria não é, de fato, como o pequeno Moritz a imaginava. Pelo menos a miséria real, em contraste com a miséria temida. Não apenas as pessoas, mas também a pobreza e o desespero precisam adaptar-se às circunstâncias, precisam "virar-se". Mesmo os seus agentes, o amor e o álcool, revoltam-se freqüentemente. Não há nada de tão grave com que não possamos conviver durante algum tempo. Nesse livro, a miséria ostenta seu lado jovial. Ela se senta com os homens na mesma mesa, sem que com isso a conversa se interrompa; eles continuam sentados e não param de comer. É uma verdade ignorada pela nova subliteratura naturalista. Por isso, um grande narrador era necessário para reafirmar essa verdade. Diz-se que Lenin só odiava uma coisa com ódio mais fanático que a miséria: compactuar com a miséria. Essa atitude, com efeito, é de certo modo burguesa; não somente no sentido mesquinho do desleixo, mas no sentido maior da sabedoria. Nesse sentido, a história de Döblin é burguesa numa acepção muito mais restritiva que se considerássemos apenas sua tendência e sua intenção: ela é burguesa por sua origem. O que vem à tona nesse livro, de modo fascinante e com uma força incomparável, é a grande sedução de Charles Dickens, em cuja obra os burgueses e os criminosos coexistem em grande

harmonia, porque seus interesses, embora opostos, situam-se no mesmo mundo. O mundo desses marginais é homólogo ao mundo burguês; a trajetória de Franz Biberkopf, de proxeneta a pequeno-burguês, descreve apenas uma metamorfose heróica da consciência burguesa.

Poderíamos responder à teoria do "roman pur" dizendo que o romance é semelhante ao mar. Sua única pureza está no sal. Qual o sal desse livro? Acontece com o sal épico o mesmo que com o sal químico: ele torna mais duráveis as coisas às quais se mescla. E a durabilidade é um critério da literatura épica, num sentido inteiramente distinto da durabilidade que caracteriza os demais gêneros literários. Mas não se trata de uma duração no tempo, e sim no leitor. O verdadeiro leitor lê uma obra épica para "conservar" certas coisas. E, sem dúvida, ele conserva duas coisas desse livro: o episódio do braço e o de Mietze. Por que Franz Biberkopf é jogado debaixo de um carro, perdendo um braço? E por que lhe tiram a amiga e a matam? A resposta está na segunda página do livro. "Porque ele exige da vida mais que um sanduíche." Nesse caso, não exige refeições abundantes, dinheiro ou mulheres, mas algo de pior. Seu "grande focinho" fareja uma coisa que não tem forma. Ele está consumido por uma fome — a do destino. Nada mais. Esse homem precisa pintar o diabo na parede, *al fresco*, sempre de novo. Não admira, portanto, que sempre de novo o diabo apareça, para buscá-lo. Como essa fome de destino é saciada, saciada por toda a vida, cedendo lugar à satisfação com o sanduíche, e como o marginal se transforma num sábio — esse é o itinerário de sua vida. No fim, Franz Biberkopf se converte num homem sem destino, "esperto", como dizem os berlinenses. Döblin descreveu esse "amadurecimento" de Franz com uma arte inesquecível. Assim como durante o *Barmiswoh* os judeus divulgam à criança o seu segundo nome, até então secreto, Döblin dá a Biberkopf um segundo preñóme. Ele se chama, agora, Franz Karl. Ao mesmo tempo, acontece algo de muito estranho com esse Franz Karl, que se tornou ajudante de porteiro numa fábrica. Não podemos jurar que Döblin tivesse percebido isso, embora conhecesse seu herói tão intimamente. O que acontece é o seguinte: Franz Biberkopf deixa de ser exemplar e ascende, em vida, ao céu dos personagens romanescos. A esperança e a memória o consolarão, doravante, nesse céu, seu cubículo de porteiro, porque é mais "esperto" que os outros. Mas nós não o visitaremos nesse cubículo. Pois essa é a lei da forma romanesca: no momento em que o herói consegue ajudar-se, sua existência não pode mais ajudar-nos. E se é certo que essa verdade vem à luz, em sua forma mais grandiosa e mais implacável, na *Education sentimentale*, então a história de Franz Biberkopf é a *Education sentimentale* dos marginais. O estágio mais extremo, mais vertiginoso, mais definitivo, mais avançado, do velho "romance de formação" do período burguês.

1930

---

[1] Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberköpft.* Berlim, S. Fischer Verlag, 1929. 530p.

[2] A berliner Schnauze designa o estilo de falar do berlinense: irreverente, rápido na réplica e ocasionalmente agressivo. (N. T.)

Teorias do fascismo alemão

Sobre a coletânea Guerra e guerreiros, editada por Ernst Jünger

Léon Daudet, filho de Alphonse, ele próprio um escritor importante, líder do Partido Monarquista francês, publicou certa vez em *sua. Action Française* um relato sobre o Salão do Automóvel, cuja síntese, embora talvez não nessas palavras, era: "L'automobile c'est la guerre". O que estava na raiz dessa surpreendente associação de palavras era a idéia de uma aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos, suas fontes de energia, etc., que não encontram em nossa vida pessoal nenhuma utilização completa e adequada e, no entanto, lutam por justificar-se. Na medida em que renunciam a todas as interações harmônicas, esses instrumentos se justificam pela guerra, que prova com suas devastações que a realidade social não está madura para transformar a técnica em seu órgão e que a técnica não é suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Pode-se afirmar, sem qualquer pretensão de incluir nessa explicação suas causas econômicas, que a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro. Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode deixar de excluir as idéias técnicas de qualquer direito de co-participação na ordem social. Cada guerra que se anuncia é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos. Que essas reflexões, e outras semelhantes, permeiam hoje em dia todas as questões relativas à guerra, que tais questões têm a ver com a guerra imperialista, pareceria inútil recordar aos autores da coletânea, pois todos eles foram soldados da guerra mundial, e, por mais que possamos polemizar com eles em outros temas, num ponto não pode haver controvérsia: todos eles partem da experiência da guerra. Donde nossa surpresa, desde a primeira página, em encontrar a afirmação de que "a questão de saber em que século se luta, por que idéias e com que armas, desempenha um papel secundário". O mais espantoso é que Emst Jünger adere com essa afirmação a um dos princípios fundamentais do pacifismo — um dos mais questionáveis e abstratos. Mas o que está por trás de sua atitude e da de seus companheiros não é tanto um lugar-comum doutrinário, como um misticismo enraizado, que, segundo todos os critérios de um pensamento másculo, não pode deixar de ser considerado profundamente corrupto. Seu misticismo bélico e o ideal estereotipado do pacifismo se equivalem. Não obstante, hoje em dia, mesmo o pacifismo mais tísico é superior num ponto a seu irmão espumando em crises epilépticas: certas ligações com o real, inclusive uma concepção da próxima guerra.

Os autores falam com prazer e com muita ênfase da "primeira guerra mundial". Mas a obtusidade com que formulam o conceito da próxima guerra, sem circunscrevê-lo com qualquer idéia, mostra como sua experiência absorveu pouco as realidades da guerra de 1914, da qual costumam falar, numa linguagem altamente enfática, como de uma guerra "de alcance planetário". Esses pioneiros da *Wehrmacht* quase levam a crer que o uniforme é para eles um objetivo supremo, almejado com todas as fibras do seu coração; comparadas a ele, as circunstâncias em que o uniforme poderia ser utilizado perdem muito de sua importância. Essa

atitude se torna mais inteligível quando se considera como a ideologia guerreira representada na coletânea está ultrapassada pelo desenvolvimento do armamentismo europeu. Os autores omitiram o fato de que a batalha de material, na qual alguns deles vislumbram a mais alta revelação da existência, coloca fora de circulação os miseráveis emblemas do heroísmo, que ocasionalmente sobreviveram à grande guerra. A luta de gases, pela qual os colaboradores do livro demonstram tão pouco interesse, promete dar à guerra futura um aspecto esportivo que superará as categorias militares e colocará as ações guerreiras sob o signo do recorde. Sua característica estratégica mais evidente é dar à guerra, da forma mais radical, um caráter de guerra ofensiva. Contra ataques aéreos por meio de gases não existe, ao que se sabe, nenhuma defesa eficaz. Mesmo as medidas individuais de segurança, como as máscaras de gás, são impotentes contra o gás de enxofre e o *levisit*. De vez em quando ouvimos notícias tranqüilizador as, como a descoberta de aparelhos de escuta extra-sensíveis, capazes de registrar a grandes distâncias o ronco das hélices. Mas, alguns meses depois, anuncia-se a descoberta de um avião silencioso. A guerra de gases se baseará nos recordes de destruição, com riscos levados *ad absurdum*. Se o inicio da guerra se dará no contexto das normas do direito internacional, depois de uma declaração de guerra, é discutível; em todo caso, seu fim não estará condicionado a limitações desse gênero. Sabemos que a guerra de gases revoga a distinção entre a população civil e combatente, e com ela desaba o mais importante fundamento do direito das gentes. A última guerra mostrou como a desorganização que a guerra imperialista traz consigo ameaça torná-la interminável.

É mais que uma curiosidade, é um sintoma, que um texto de 1930, dedicado "à guerra e aos guerreiros", omita todas essas questões. Sintoma de um entusiasmo pubertário que desemboca num culto e numa apoteose da guerra, cujos profetas são aqui von Schramm e Günther. Essa nova teoria da guerra, que traz escrita na testa sua origem na mais furiosa decadência, não é outra coisa que uma desinibida extrapolação para temas militares da teoria do "l'art pour l'art". Mas, se essa doutrina em seu solo original já era um escárnio na boca dos seus apologistas médios, nessa nova fase suas perspectivas são vergonhosas. Imaginemos um participante da batalha do Marne ou um veterano que combateu às portas de Verdun lendo frases desse tipo: "Conduzimos a guerra segundo princípios impuros", ou "Tornou-se cada vez mais raro combater de homem a homem e tropa contra tropa", ou "Muitas vezes os oficiais da linha de frente conduziram a guerra sem qualquer estilo", ou "Com a incorporação, no corpo dos oficiais e dos suboficiais das massas, do sangue inferior, da mentalidade prática e burguesa, em suma, do homem comum, os elementos eternamente aristocráticos da atividade militar foram sendo crescentemente abolidos". Impossível usar tons mais falsos, colocar no papel idéias mais inábeis, articular palavras mais desprovidas de tato. Mas a culpa do insucesso dos autores justamente nesse ponto, apesar de todas as suas frases sobre elementos eternos e originários, está na pressa tão pouco aristocrática, inteiramente jornalística, com que tentam apropriar-se da atualidade sem terem compreendido o passado. É verdade que existiram na guerra ingredientes de culto. As comunidades teocráticas os conheceram. Seria tão insensato trazer à luz do dia esses elementos submersos, como seria desagradável para esses guerreiros, em sua fuga de idéias, descobrir que o caminho que eles em vão procuram já foi percorrido por um filósofo judeu, Erich Unger, cujas conclusões, obtidas, de modo em parte problemático, a partir de dados da história judaica, reduzem a nada os sangrentos esquemas evocados no livro. Mas formular

algo com clareza e chamar as coisas verdadeiramente pelo seu nome está fora do alcance dos autores. A guerra "foge a qualquer economia regida pela inteligência, em sua razão existe algo de sobre-humano, desmedido, gigantesco, algo que lembra um processo vulcânico, uma erupção elementar... uma onda colossal de vida, dirigida por uma força dolorosa, coercitiva, unitária, transbordando sobre campos de batalha, que hoje já se tornaram míticos, canalizada para tarefas que ultrapassam os limites do que hoje pode ser compreendido". São as palavras de um noivo loquaz que não sabe abraçar sua amada. No fundo, todos esses autores abraçam mal o pensamento. Precisamos levá-lo até eles, e é o que fazemos com esta resenha.

Ei-la, a guerra: a guerra, tanto a "eterna", de que tanto se fala, como a "última" — a mais alta expressão da nação alemã. A essa altura, já deve ter ficado claro que atrás da guerra eterna há a idéia da guerra ritual e, atrás desta, a idéia da guerra técnica, e também que os autores não conseguiram compreender essas relações. Mas a última guerra tem uma característica especial. Ela não foi somente a guerra das batalhas de material, foi também a guerra perdida. Perdida, num sentido muito particular, pelos alemães. Outros povos podem afirmar que lutaram uma guerra a partir da sua substância mais íntima. Mas nunca nenhum afirmou que a *perdeu* a partir da sua substância mais íntima. O que há de singular nesta última fase do confronto com a guerra perdida, que desde 1919 convulsiona a Alemanha, é que é justamente a derrota que é mobilizada pela "germanidade". Podemos falar em última fase porque as tentativas de confrontar-se com a perda da guerra registraram uma clara evolução. Elas começaram com a tentativa de transmutar a derrota numa vitória interna, através da confissão de uma culpa generalizada para toda a humanidade. Essa política, que entregou, de passagem, seu manifesto ao Ocidente, no momento em que ele caminhava para sua decadência, era o reflexo fiel da "revolução" alemã feita pela vanguarda expressionista. Depois veio a tentativa de esquecer a guerra perdida. A burguesia deitou-se, arquejante, do outro lado, e que travesseiro é mais macio que o romance? Os sustos da última guerra se transformaram em penugem para rechear colchões, nos quais todos os barretes de dormir podiam deixar seus traços. Enfim, o que distingue a tentativa atual das anteriores é a tendência a levar mais as sério a perda da guerra que a própria guerra. O que significa ganhar ou perder uma guerra? Nas duas palavras, chama a atenção o sentido duplo. O primeiro, o sentido manifesto, significa decerto o desfecho, mas o segundo, que dá sua ressonância especial a ambas as palavras, significa a guerra em sua totalidade, indica como o seu *desfecho* para nós altera seu *modo de existência* para nós. Esse segundo sentido diz: o vencedor conserva a guerra, o derrotado deixa de possuí-la; o vencedor a incorpora a seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela. E não somente a guerra em geral, mas todas as suas peripécias, cada uma de suas jogadas de xadrez, inclusive as mais sutis, cada uma de suas escaramuças, mesmo as menos visíveis. Ganhar ou perder uma guerra, segundo a lógica da linguagem, é algo que penetra tão fundo em nossa existência que nos torna, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens, invenções. Pode-se avaliar o que essa perda significa se levarmos em conta que perdemos uma das maiores guerras da história, uma guerra vinculada a toda a substância material e espiritual do povo.

Sem dúvida, não podemos dizer que os autores editados por Jünger deixaram de avaliar essa perda. Mas como se comportaram eles em face das suas monstruosidades? Eles não pararam de

lutar. Continuaram celebrando o culto da guerra quando não havia mais verdadeiros inimigos. Foram dóceis aos apetites da burguesia, que desejava ansiosamente a "destruição do Ocidente" como um colegial que apaga com um borrão de tinta uma questão mal respondida, e difundiam a destruição, pregavam a destruição, da qual haviam escapado. Não lhes foi dado em nenhum momento olhar de frente o que fora perdido, e limitaram-se a segurá-lo com todas as forças, convulsivamente. Do princípio ao fim, lutaram amargamente contra a razão. Deixaram passar a grande oportunidade dos vencidos, a de transpor a luta para uma outra esfera, como os russos, até que o momento já houvesse passado e os povos tivessem novamente se transformado em parceiros de tratados comerciais. "A guerra hoje em dia não é mais *conduzida*, e sim *administrada*", diz um dos autores, queixosamente. Esse erro seria corrigido no após-guerra alemão. Esse após-guerra foi ao mesmo tempo um protesto contra tudo o que acontecera antes e contra os civis, cujo selo era visto em toda parte. Antes de mais nada, a guerra tinha que ser privada do seu odioso elemento racional. E, de fato, esses homens se banhavam nos vapores que emanavam das mandíbulas do Lobo Fenris. Mas não puderam suportar a comparação entre esses vapores e os das granadas de mostarda. Sobre o pano de fundo do serviço militar nas casernas e das famílias empobrecidas nos bairros populares, o fascínio protogermânico pelo destino recebeu um clarão de coisas putrefatas. E, mesmo sem analisar materialisticamente esse fascínio, a intuição não-contaminada de um espírito livre, culto e verdadeiramente dialético, como o de Florens Christian Rang, cuja vida contém mais "germanidade" que todo esse exército de desesperados, conseguiu enfrentá-lo com frases definitivas. "Os demônios da crença no destino, para a qual a virtude humana é vã. — A noite escura de um desafio, que consome num incêndio divino, universal, o que foi conquistado pelos poderes da luz... a aparente vontade senhorial contida nessa idealização da morte nos campos de batalha, que destrói friamente a vida, trocando-a pela idéia — essa noite grávida de nuvens, que há milênios nos recobrem e que para iluminar nosso caminho acende, em vez de estrelas, relâmpagos ensurdecedores, confusos, depois dos quais a noite fica mais escura e asfixiante: essa cruel concepção do mundo, da morte universal, e não da vida universal, que no idealismo alemão alivia o horror com a idéia de que atrás das nuvens existe um céu estrelado — essa orientação fundamental do espírito alemão é profundamente desprovida de vontade, diz coisas que não pensa, é um rastejar, um acovardar-se, um desejo de não saber, de não viver e de não morrer... Pois é essa a dúbia atitude alemã com relação à vida: poder jogá-la fora, quando ela não custa nada, num momento de embriaguez, num gesto que ao mesmo tempo assegura o sustento dos que ficaram e aureola a vítima com uma glória ilusória." Porém, quando se lê no mesmo contexto: "Duzentos oficiais, dispostos a sacrificar sua vida, teriam bastado para reprimir a Revolução, em Berlim e outras cidades — mas não apareceu nenhum. Em teoria, muitos deles gostariam de ter salvo algumas vidas, mas na realidade nenhum o desejou a ponto de dar o exemplo, de transformar-se em líder, ou de agir sozinho. Preferiram deixar que lhes arrancassem as dragonas, na rua", não nos pode passar despercebida a afinidade entre essas palavras e as dos discípulos de Jünger. O que é certo é que quem escreveu esse texto conhecia por sua própria experiência as atitudes e tradições desses autores. E talvez partilhasse sua hostilidade contra o materialismo até o ponto em que ela criou a linguagem da batalha de material.

Quando no início da guerra o idealismo foi entregue pelo Estado e pelo governo como uma mercadoria, as tropas tiveram cada vez mais necessidade de requisitar esse material. Seu

heroísmo se tornou cada vez mais sinistro, mortal, cinzento como o aço, e cada vez mais longínqua e nebulosa ficava a esfera da qual acenavam a glória e o ideal, ao mesmo tempo que se tornava cada vez mais rígida a conduta dos que se sentiam menos como tropas da guerra mundial que como executores do após-guerra. "Conduta" — em tudo o que dizem, esse termo aparece de três em três palavras. Ninguém negaria que os soldados também têm uma conduta. Mas a linguagem é uma pedra de toque para a conduta de cada um de nós, e não somente, como muitas vezes se supõe, para a conduta de quem escreve. A conduta dos que se juntaram nesse livro não passa esta prova. Imitando os diletantes aristocráticos do século XVII, Jünger pode dizer que a linguagem alemã é uma linguagem primordial — a maneira como essa idéia é expressa contém um acréscimo implícito, o de que, como tal, ela comporta uma invencível desconfiança com relação à civilização e ao mundo moral. Mas como pode essa desconfiança comparar-se com a dos seus compatriotas, quando a guerra lhes é apresentada como uma "poderosa revisora", que "sente o pulso do tempo", quando eles são proibidos de "rejeitar uma conclusão comprovada", ou obrigados a aguçar seu olhar para que possam ver as "ruínas" atrás do "verniz incandescente"? No entanto o que é mais vexatório que todos esses insultos à inteligência, nesse edifício intelectual supostamente ciclópico, é a fácil loquacidade da forma, "ornando" cada um dos artigos, e mais penosa ainda, a mediocridade do conteúdo. "Os mortos de guerra", dizem-nos os autores, "ao tombarem passaram de uma realidade imperfeita a uma realidade perfeita, da Alemanha temporal à Alemanha eterna." Conhecemos a Alemanha temporal, mas a eterna estaria em maus lençóis se tivéssemos que retratá-la a partir dos depoimentos aqui prestados com tanta volubilidade. Com que facilidade os autores adquiriram "o firme sentimento de imortalidade", obtiveram a certeza de que "as abominações da última guerra foram transformadas em algo de grandioso e terrível", perceberam o simbolismo do "sangue fervendo para dentro"! No máximo, eles lutaram na guerra, que agora celebram. Mas não podemos aceitar que alguém fale da guerra sem conhecer outra coisa que a guerra. Temos o direito de perguntar, radicais à nossa moda: De onde vêm vocês? E o que sabem da paz? Alguma vez encontraram a paz numa criança, numa árvore, num animal, como encontraram um posto avançado num campo de batalha? E sem esperar a resposta, diríamos: Não! Não que vocês não fossem capazes, nesse caso, de celebrar a guerra, e mesmo mais apaixonadamente do que hoje. Porém não seriam capazes de celebrar a guerra *como* o fazem agora. Como teria sido o "depoimento de Fortinbrás sobre a guerra? Podemos deduzir seu testemunho a partir da técnica de Shakespeare. Assim como ele revela o amor de Romeu por Julieta, em todo o fulgor da sua paixão, através do artifício de mostrar um Romeu já anteriormente apaixonado, apaixonado por Rosalinda, assim também Fortinbrás teria começado com um louvor da paz, uma apologia tão sedutora, tão melodiosamente suave, que cada um dos seus ouvintes se perguntaria, assim que ele elevasse sua voz para defender a guerra: que forças poderosas e desconhecidas são essas que levam esse homem tão completamente impregnado pelas alegrias da paz a propor a guerra? Não há nada disso no livro. A palavra foi dada a bucaneiros profissionais. Seu horizonte é flamejante, mas estreito.

Que vêem eles nessas chamas? Eles vêem — e nisso podemos confiar em E. G. Jünger — uma metamorfose. "Linhas de decisão psíquica atravessam a guerra; à transformação da guerra corresponde uma transformação do combatente. Ela se torna visível quando comparamos os rostos leves, impetuosos, entusiásticos dos soldados de agosto de 1914 com as fisionomias

mortalmente cansadas, implacavelmente tensas, esquálidas, dos participantes da guerra de material, de 1918. Levadas às últimas conseqüências, essa guerra finalmente chegou a seu termo, e dela emergem esses rostos inesquecíveis, formados e movidos por poderosas convulsões espirituais, percorrida uma *via crucis* das quais cada etapa e cada batalha é como se fosse o hieróglifo de um violento e infindável trabalho de destruição. Aqui aparece aquele tipo de soldado constituído pelas duras, sombrias, sangrentas e incessantes batalhas de material. Esse tipo se caracteriza pela dureza nervosa do combatente nato, pela expressão da responsabilidade solitária, pelo isolamento das suas almas. Nessa luta, que prosseguia em camadas cada vez mais profundas, sua autoridade se preservou. O caminho percorrido era estreito e perigoso, mas era um caminho que conduzia ao futuro." Quando encontramos nessas páginas formulações exatas, acentos genuínos, explicações plausíveis, é porque se deu enfim algum contato com a realidade, essa mesma realidade que, segundo Emst Jünger, é a da mobilização total e, segundo Ernst von Salomon, corresponde à paisagem do *front*. Um publicista liberal, que há pouco tempo tentou caracterizar esse novo nacionalismo com a fórmula "heroísmo por tédio", não foi, visivelmente, ao fundo da questão. O tipo de soldado acima descrito é real, é uma testemunha que sobreviveu à grande guerra, e foi de fato a paisagem do *front*, sua verdadeira pátria, que ele defendeu no após-guerra. Essa paisagem merece um exame mais prolongado.

Precisamos dizê-lo, com toda a amargura: com a mobilização total da paisagem, o sentimento alemão pela natureza experimentou uma intensificação inesperada. Os gênios da paz, que a habitavam tão sensorialmente, foram evacuados, e tão longe quanto nosso olhar podia ir além dos cemitérios, toda a região circundante tinha se transformado em terreno do idealismo alemão, cada cratera produzida pela explosão de uma granada se convertera num problema, cada emaranhado de arame construído para deter a progressão do inimigo se convertera numa antinomia, cada farpa de ferro se convertera numa definição, cada explosão se convertera numa tese, com o céu, durante o dia, representando o forro cósmico do capacete de aço e, de noite, a lei moral sobre nós. Com lança-chamas e trincheiras, a técnica tentou realçar os traços heróicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Porque os traços que ela julgava serem heróicos eram na verdade traços hipocráticos, os traços da morte. Por isso, profundamente impregnada por sua própria perversidade, a técnica modelou o rosto apocalíptico da natureza e reduziu-a ao silêncio, embora pudesse ter sido a força capaz de dar-lhe uma voz. A guerra como abstração metafísica, professada pelo novo nacionalismo, é unicamente a tentativa de dissolver na técnica, de modo místico e imediato, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de utilizar e explicar esse segredo, por um desvio, através da construção de coisas humanas. Na cabeça desses homens, o "destino" e o "heroísmo" se relacionam como Gog e Magog, e suas vítimas não são apenas os filhos dos homens, mas os filhos das idéias. Tudo o que foi pensado de puro, de sóbrio e de ingênuo sobre o melhoramento da convivência humana entra nas goelas desses ídolos canibais, que reagem a esse festim com os arrotos dos seus morteiros de 42 cm. Algumas vezes os autores encontram uma certa dificuldade em conciliar o heroísmo com a guerra de material. Mas nem todos sentem essa dificuldade, e nada é mais comprometedor que as digressões lamuriantes com que exprimem sua decepção sobre a "forma da guerra", a "guerra de material, cegamente mecânica", da qual os espíritos mais nobres estavam "visivelmente cansados". Os poucos que tentam ver as coisas como elas são mostram

claramente como o conceito do heróico se transformou imperceptivelmente, e até que ponto as virtudes da dureza, da taciturnidade, da implacabilidade, por eles celebradas, não são tanto as virtudes da guerra, como as da luta de classes. O que se forjou aqui, a princípio sob a máscara do voluntário, na guerra mundial, e depois sob a do mercenário, no após-guerra, foi na verdade um competente militante fascista na luta de classes, e o que os autores entendem por nação, uma classe senhorial apoiada nesses indivíduos, que não é responsável perante ninguém e muito menos perante si mesma, e instalada num trono excelso, tem em sua fisionomia os traços de esfinge do produtor, que corre o risco de ser o único consumidor das suas mercadorias. A nação dos fascistas, com seu rosto de esfinge, constitui-se num novo mistério da natureza, de caráter econômico, ao lado do antigo, que, longe de se iluminar com a luz da técnica, revela agora os seus traços fisionômicos mais ameaçadores. No paralelogramo de forças constituído pela natureza e pela nação, a diagonal é a guerra.

É compreensível que para os melhores e mais refletidos desses autores se coloque a questão do "controle da guerra pelo Estado". Pois, nessa teoria mística da guerra, o Estado desempenha naturalmente um papel importante. A palavra "controle" não é concebida, é claro, num sentido pacifista. Ao contrário, exige-se do Estado que desde já ele se adapte, em sua própria estrutura e em seu comportamento, e delas se mostre digno, àquelas forças mágicas que ele precisa mobilizar durante a guerra. De outro modo, ele não conseguiria colocar a guerra a serviço dos seus fins. O pensamento autônomo desses autores começa com a verificação do fracasso do Estado no que diz respeito à guerra. As formações surgidas no após-guerra, híbridas entre confrarias religiosas e agências regulares do poder público, consolidaram-se rapidamente em bandos independentes e desvinculados do Estado, e os magnatas financeiros da inflação, começando a pôr em dúvida a competência do Estado como protetor dos seus bens, souberam apreciar a seu devido valor as ofertas desses bandos, sempre disponíveis, como arroz e nabos, graças à intermediação de instâncias privadas ou do exército. O livro aqui examinado assemelha-se ao prospecto de propaganda, ideologicamente formulado, de um novo tipo de mercenários, ou antes, de *condottieri*. Um dos seus autores explica com grande candura: "O bravo soldado da guerra dos Trinta Anos vendia... seu corpo e sua vida, o que é muito mais nobre do que vender talento e opiniões". Mas, quando o autor prossegue, afirmando que o novo mercenário do após-guerra não se vende, mas se dá, essa afirmação deve ser compreendida, segundo a lógica da frase anterior, no sentido de que seu soldo é relativamente mais compensador. Um soldo que deve ter seduzido esses guerreiros tanto quanto a novidade técnica do trabalho: engenheiros da guerra, a serviço da classe dominante, eles são a contrapartida dos dirigentes da CUT. Sabe Deus que sua liderança deve ser levada a sério, que sua ameaça nada tem de risível. No piloto de um único avião carregado com bombas de gás concentram-se todos os poderes — o de privar o cidadão da luz, do ar e da vida — que na paz estão divididos entre milhares de chefes de escritório. O modesto lançador de bombas, na solidão das alturas, sozinho consigo e com seu Deus, tem uma procuração do seu superior, o Estado, gravemente enfermo, e nenhuma vegetação volta a crescer onde ele põe a sua assinatura. Esse é o modelo do líder "imperial'', sonhado pelos autores.

A Alemanha não pode aspirar a nenhum futuro antes de destruir os traços de medusa da figura que vem ao seu encontro. Destruí-los? Talvez apenas torná-los menos rígidos. Isso não significa

agir pela exortação e pelo amor, que não cabem aqui, nem preparar o caminho para os argumentadores e para os especialistas da persuasão. Significa, sim, dirigir todas as luzes da linguagem e da razão para iluminar aquela "vivência primordial", de cuja surda escuridão a mística da morte universal rasteja, com suas mil patas repugnantes, em direção à luz do dia. A guerra que esse clarão ilumina não é nem a "eterna", que os novos alemães invocam, nem a "última", com que se entusiasmam os pacifistas. Na realidade, é apenas isto: a única, terrível e derradeira oportunidade de corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo das suas relações com a natureza, através da técnica. Se o corretivo falhar, milhões de corpos humanos serão despedaçados pelo gás e pelo aço — porque eles o serão, inevitavelmente — e nem mesmo os *habitues* dos assustadores poderes ctônicos, que guardam seu Klages em mochilas de campanha, viverão um décimo do que é prometido pela natureza a seus filhe» menos curiosos e mais sensatos, que não manejam a técnica como um fetiche do holocausto, mas como uma chave para a felicidade. Estes darão uma prova de sua sensatez quando se recusarem a ver na próxima guerra um episódio mágico e quando descobrirem nela a imagem do cotidiano; e, com essa descoberta, estarão prontos a transformá-la em guerra civil: mágica marxista, a única à altura de desfazer esse sinistro feitiço da guerra.

1930

Melancolia de esquerda

A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner[1]

Os poemas de Kästner estão reunidos hoje em três imponentes volumes. Mas quem pretende investigar as características dessas estrofes deveria de preferência lê-las em seu formato original. Em livros, elas parecem comprimidas e um pouco sufocadas, ao passo que nos jornais deslizam como peixes na água. Se essa água nem sempre é das mais puras e se muitos detritos nela flutuam, tanto melhor para o autor, cujos peixes poéticos podem assim desenvolver-se mais e engordar com maior facilidade.

A popularidade desses poemas está ligada à ascensão de uma camada social que se apoderou sem qualquer disfarce de suas posições de poder econômico e que, como nenhuma outra, se orgulha do caráter explícito e não-dissimulado de sua fisionomia econômica. Não que essa camada, que somente visava e reconhecia o sucesso, houvesse conquistado as posições mais fortes. Seu ideal era para isso excessivamente asmático. É a camada dos agentes sem filhos, que prosperam a partir de um começo insignificante e que, ao contrário dos magnatas das finanças, que durante décadas trabalham para sua família, trabalham apenas para si mesmos, e mesmo assim numa perspectiva a curto prazo. Quem não os conhece, com seus olhos de bebê atrás dos óculos com aros de tartaruga, suas bochechas grandes e esbranquiçadas, sua voz arrastada, o fatalismo dos seus gestos e da sua maneira de pensar? É para essa camada, desde o princípio, que o poeta tem algo a dizer, é ela que o autor lisonjeia, não mostrando-lhe um espelho, mas correndo com o espelho atrás dela, desde seu despertar até a hora em que ela se recolhe para dormir. Os intervalos entre suas estrofes correspondem às dobras no pescoço desses indivíduos, as rimas correspondem a seus lábios polpudos, as cesuras correspondem às covinhas do seu rosto, as chaves de ouro às pupilas dos seus olhos. A temática e a eficácia de Kästner se limitam a essa camada, pois o autor é tão impotente para atingir, com seus acentos rebeldes, os despossuídos, quanto, com sua ironia, os industriais. Isso porque, apesar das aparências, essa lírica zela sobretudo pelos interesses estamentais dos estratos médios — os agentes, os jornalistas, os diretores de pessoal. O próprio ódio que ela proclama contra a pequena burguesia tem um aspecto pequeno-burguês de intimidade excessiva. Por outro lado, ela perde visivelmente seu poder de fogo quando dirige sua artilharia contra a grande burguesia, e no final trai sua nostalgia do mecenas: “Oh, se existissem apenas doze homens sábios, com muito dinheiro!”. Não admira que Kästner, ao ajustar contas com os banqueiros em um “Hino”, se revele tão familiar como econômico, hipócrita num e noutro caso, quando descreve, sob o título “A mãe faz seu balanço”, os pensamentos noturnos de uma mulher proletária. Em última análise, o lar e o rendimento são as rédeas com as quais o poeta relutante é mantido sob controle por uma classe mais abastada.

Esse poeta é um insatisfeito e um melancólico. Mas sua melancolia deriva da rotina. Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo. Isso torna as pessoas melancólicas. É o que dá a esse caso alguma semelhança com o de Heine. Impregnadas de rotina são as observações com que Kästner entalha os seus poemas, para

dar às suas bolas infantis envernizadas o aspecto de bolas de rúgbi. E nada mais rotinizado que a sua ironia, semelhante a um fermento de confeiteiro que faz crescer a massa das suas opiniões particulares. O que é lamentável é que sua impertinência seja tão desproporcional às forças ideológicas e políticas de que ele dispõe. A grotesca subestimação do adversário, que está na raiz das suas provocações, mostra até que ponto a posição ocupada por essa inteligência radical de esquerda está de antemão perdida. Essa inteligência tem pouco a ver com o movimento operário. Como sintoma de desagregação burguesa, ela é a contrapartida da mímica feudal, que o Império admirou no tenente de reserva. Os publicistas radicais de esquerda, do gênero de um Kästner, Mehring ou Tucholsky, são a mímica proletária da burguesia decadente. Sua função política é *gerar cliques,* e não partidos, sua função literária é gerar modas, e não escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores. Nos últimos quinze anos, essa inteligência de esquerda tem sido ininterruptamente agente de todas as conjunturas intelectuais, do ativismo ao expressionismo e à "Nova Objetividade". Mas sua significação política se esgotou na conversão de reflexos revolucionários (na medida em que eles afloravam na burguesia) em objetos de distração, de divertimento, rapidamente canalizados para o consumo.

Foi assim que o ativismo conseguiu dar à dialética revolucionária a face indefinida, numa perspectiva de classe, do senso comum. Num certo sentido, foi uma liquidação de estoques na grande loja da inteligência. O expressionismo expôs em *papier maché* o gesto revolucionário, braço em riste, o punho cerrado. Concluída essa campanha publicitária, a "nova objetividade", da qual derivam os poemas de Kästner, procedeu ao inventário. O que encontra a "elite intelectual", ao confrontar-se com esse inventário dos seus sentimentos? Esses mesmos sentimentos? Eles já foram vendidos, a preços de ocasião. Ficaram apenas os lugares vazios, em empoeirados corações de veludo, em que outrora estiveram guardados tais sentimentos — a natureza e o amor, o entusiasmo e a humanidade. Hoje as pessoas afagam essas formas ocas, com um gesto distraído. Uma sapiente ironia acredita ser mais rica possuindo esses chavões que, possuindo as próprias coisas, faz despesas extravagantes com sua pobreza e transforma numa festa essa vacuidade abissal. O "novo" nessa "objetividade" é que ela se orgulha tanto com os vestígios dos antigos bens espirituais quanto o burguês com os vestígios dos seus bens materiais. Nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão inconfortável.

Em suma, esse radicalismo de esquerda é uma atitude à qual não corresponde mais nenhuma ação política. Ele não está à esquerda de uma ou outra corrente, mas simplesmente à esquerda do possível. Porque desde o início não tem outra coisa em mente senão sua autofruição, num estado de repouso negativista. Transformar a luta política de vontade de decisão em objeto de prazer, de meio de produção em bem de consumo — é este o artigo de maior sucesso vendido por essa literatura. Kästner, que tem um grande talento nesse campo, domina magistralmente todos os seus recursos. Em primeiro plano vemos uma atitude, que se manifesta no título de muitos dos seus poemas. Encontramos uma "Elegia com ah!", uma "Canção de Natal quimicamente purificada", um "Suicídio no banho familiar", um "Destino de um negro estilizado". Por que essas contorções léxicas? Porque a crítica e o conhecimento estão à espreita de uma oportunidade para intervir; mas eles são estraga-prazeres e não devem a nenhum preço tomar a palavra. Por isso, o poeta os amordaça, e suas convulsões desesperadas são como as de um contorcionista, para alegria de um público numeroso e de gosto

problemático. Em Morgenstern, a idiotice era apenas o reverso de uma fuga em direção à teosofia. O niilismo de Kästner não oculta nada, do mesmo modo que uma boca que não se pode fechar, devido aos bocejos.

Desde muito cedo os poetas travaram conhecimento com essa singular variedade do desespero: a estupidez torturada. Em sua maioria, a literatura verdadeiramente política das últimas décadas se antecipou às coisas, como um arauto precursor. Foi em 1912 e 1913 que os poemas de Georg Heym anteciparam, em espantosas descrições de grupos nunca antes mostrados — os suicidas, os prisioneiros, os doentes, os marinheiros e os loucos —, as condições então inconcebíveis das massas, que só se tornaram públicas em agosto de 1914. Em seus versos, a terra se preparava para ser inundada pelo dilúvio vermelho. E, muito antes que o marco-ouro emergisse como o monte Ararat, única elevação na superfície das águas, ocupada até o último milímetro pelos sibaritas e aproveitadores, já Alfred Lichtenstein, morto nos primeiros dias de guerra, mostrara aquelas figuras tristes e intumescidas que Kästner transformou em estereótipos. O que distingue o burguês, nessa versão primitiva e pré-expressionista, do posterior, pós-expressionista, é sua excentricidade. Não foi por acaso que Lichtenstein dedicou um dos seus poemas a um palhaço. O histrionismo do desespero ainda adere aos ossos desses burgueses. Eles ainda não extraíram de si mesmos o elemento excêntrico para convertê-lo em objeto de diversão urbana. Não estão ainda inteiramente saturados, não se transformaram tão radicalmente em intermediários a ponto de perderem toda solidariedade, por difusa que fosse, com uma mercadoria para a qual uma crise de mercados já se desenhava no horizonte. Nesse momento, veio a paz — crise de mercados da mercadoria humana, que conhecemos sob o nome de desemprego. O suicídio, como Lichtenstein o divulga em seus poemas, é uma forma de *dumping*, de colocação dessa mercadoria na praça a preços vis. As estrofes de Kästner esqueceram tudo isso. Seu ritmo obedece rigorosamente às partituras usadas pelos pobres milionários para trombetear sua aflição. Elas se dirigem à tristeza dos saturados, que não podem aplicar inteiramente o seu dinheiro para alimentar seu estômago. Estupidez torturada: é a última metamorfose da melancolia, em sua história de dois mil anos.

Os poemas de Kästner pertencem às pessoas de alta renda, esses fantoches tristes e canhestros, cujo caminho passa pelo meio dos cadáveres. Com a solidez de sua blindagem, a lentidão de seus movimentos, a cegueira de suas ações, esses indivíduos são o ponto de encontro que o tanque e o percevejo marcaram no homem. Esses poemas fervilham com tais indivíduos, como um café na *city*, depois do fechamento da bolsa. Não admira que sua função seja a de reconciliar esse tipo consigo mesmo, produzindo a identidade entre vida profissional e vida privada que essas pessoas chamam de *humanidade*, mas que é de fato bestial, porque, nas condições atuais, a verdadeira humanidade só pode consistir na tensão entre os dois pólos. Nessa polaridade se localizam a reflexão e a ação. Produzi-la é a tarefa que qualquer lírica política, e sua realização mais rigorosa se encontra, hoje, na poesia de Brecht. Em Kästner, ela cede lugar à arrogância e ao fatalismo. É o fatalismo dos que estão mais longe do processo produtivo, e cuja furtiva atitude de cortejar a conjuntura é comparável à atitude do homem que se dedica inteiramente a investigar os misteriosos caprichos da sua digestão. É certo que os movimentos viscerais nesses versos têm mais de gasoso que de sólido. A melancolia e a obstrução intestinal sempre estiveram associadas. Mas, desde que no corpo social os sucos

gástricos deixaram de funcionar, um ar sufocante nos persegue. Os poemas de Kästner em nada contribuem para purificar o ambiente.

1930

---

[1] Kästner, Erich. *Ein Mann gibt Auskunf*. Stuttgart, Berlim, Deutsche Verlags-Anstalt, 1930.112 p.

Que é o teatro épico?

Um estudo sobre Brecht[1]

O que está acontecendo, hoje, com o teatro? Essa pergunta pode ser melhor respondida se tomarmos como ponto de referência o palco, e não o drama. O que está acontecendo é, simplesmente, o desaparecimento da orquestra. O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna. Esta é a situação. Mas, em vez de levá-la em conta, a atividade teatral prefere encobri-la, como tem feito em outros casos. Tragédias e óperas continuam sendo escritas, à primeira vista para um sólido aparelho teatral, quando na verdade nada mais fazem que abastecer um aparelho que se tornou extremamente frágil. "Essa falta de clareza sobre sua situação, que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta conseqüências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor." Com essas palavras, Brecht liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura. Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação. Em que sentido podemos falar em modificação? Existe um drama para a tribuna, já que o palco se converteu em tribuna, ou, como diz Brecht, para "institutos de propaganda"? E, se existe, quais suas características? Um "teatro contemporâneo" (*Zeittheater*) sob a forma de peças de tese, com caráter político, parecia a única forma de fazer justiça a essa tribuna. Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.

É claro que funções tão novas têm que se basear em novos elementos. Uma representação recente, em Berlim, de *Mann ist Mann (Um homem é um homem),* de Brecht, ofereceu a melhor ocasião para pôr à prova esses elementos. Graças aos esforços lúcidos e corajosos do intendente legal, ela não constituiu apenas uma das produções mais cuidadosas apresentadas em Berlim nos últimos anos, mas também um modelo do teatro épico, até agora o único. Veremos mais tarde as razões que impediram os críticos profissionais de dar-se conta desse fato. O público teve um acesso fácil à comédia, independentemente dessa crítica, depois que a atmosfera sufocante da *première* se aliviou. Pois as dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são outras que as resultantes da sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência. Assim, os valores de uma opereta de Kolla podem ser mais facilmente expressos na linguagem acadêmica da estética que os de um drama de Brecht. Tanto mais que esse drama, a fim de consagrar-se inteiramente à construção do novo palco, preserva inteira liberdade com relação ao texto escrito.

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambigüidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em conseqüência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. E não somente a ação de um outro, mas a própria. O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico.

Tem-se dito que o teatro não se propõe desenvolver ações, mas representar condições. E, enquanto quase todas as palavras de ordem de sua dramaturgia caíram no esquecimento, esta permaneceu, contribuindo para um certo mal-entendido. Razão suficiente para que a comentemos. As condições que se têm em mente aqui parecem reduzir-se ao que os antigos teóricos chamavam de "meio". Assim concebida, essa exigência equivalia, em suma, à de retomar o drama naturalista. Mas ninguém pode ser suficientemente ingênuo para defender essa tese. O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade,

e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as "condições". Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. E no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. O teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que "não pensam sem motivo". Mas essa é uma atitude que eles partilham com as massas. No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da "cultura", o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. "Desse modo, teríamos muito breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas."

Em conseqüência, o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos. O exemplo mais primitivo: uma cena de família. A mulher está amassando um travesseiro, para jogá-lo na filha; o pai está abrindo a janela, para chamar a policia. Nesse momento, aparece na porta um estranho. *Tableau*, como se costumava dizer, no princípio do século. Ou seja: o estranho se depara com certas condições — travesseiro amarfanhado, janela aberta, móveis destruídos. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida de família apresentam um aspecto semelhante. Quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho. Brecht nos descreve um desses estranhos: um *Utis* suábio, contrapartida do "Ninguém" grego, Odisseus, procurando em sua caverna o monstro de um só olho, Polifemo. A seu exemplo, Keuner — é o nome do estranho — penetra na caverna do monstro de olho único, "o Estado de classe". Ambos são astutos, sofridos, viajados; ambos são sábios. Uma resignação prática, sempre hostil a qualquer idealismo utópico, faz com que Odisseus não pense em nada senão em voltar para casa, e esse Keuner mal transpõe a soleira de sua porta. Ele admira as árvores que crescem em seu pátio quando desce do seu apartamento, no quarto andar do prédio. Seus amigos perguntam: "Por que não vais passear no bosque, se gostas tanto de árvores?" "Mas eu não disse", responde Keuner, "que gosto das árvores em meu pátio?". Dar a vida, no palco, a esse sábio, *Herr* Keuner, que segundo uma sugestão de Brecht deveria ser conduzido, deitado, à cena, tal sua relutância em movimentar-se — eis a aspiração do novo teatro. A origem histórica desse teatro é surpreendentemente remota. Desde os gregos, nunca cessou, no palco europeu, a tentativa de encontrar um herói não-trágico. Apesar de todas as ressurreições da Antiguidade, os grandes dramaturgos mantiveram o máximo de distância com relação à forma autêntica da tragédia, a grega. Não é aqui o lugar de descrever como esse caminho foi percorrido, na Idade Média, por Hroswitha, no drama de mistério, mais tarde por Gryphius, Lenz e Grabbe, enfim por Goethe, no segundo *Fausto*. Mas é o lugar para dizer que esse caminho é o mais alemão de todos, se é que podemos chamar de caminho essa trilha de contrabandistas, rasgada no sublime mas estéril maciço do classicismo, pelo qual chegou até nós o legado do drama medieval e barroco. Essa vereda — por mais inóspita e selvagem que seja — aparece hoje nos dramas de Brecht. O herói não-trágico é um elemento dessa tradição alemã. O fato de que sua existência paradoxal, no palco, precisa ser resgatada por nossa própria

existência, na realidade, foi compreendido muito cedo, se não pela crítica, ao menos pelos melhores pensadores do nosso tempo — homens como Georg Lukács e Franz Rosenzweig. Já Platão, escreveu Lukács há vinte anos, reconhecera o caráter não-dramático do homem elevado entre todos, o sábio. E, no entanto, levou-o, no diálogo, até o limiar do palco. Se se quiser ver no teatro épico um gênero mais dramático que o diálogo (nem sempre esse é o caso), ele não precisará, por isso, ser menos filosófico.

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco. Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários. Essa característica demonstra, ao mesmo tempo, que sua ruptura com a concepção do teatro como espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna. Se no cabaré a burguesia se mistura com a boêmia, e se no teatro de variedades a brecha entre a grande e a pequena burguesia se fecha todas as noites, os proletários são os clientes habituais do "teatro enfumaçado", projetado por Brecht. Para eles, não haverá nada de surpreendente na exigência feita por Brecht a um ator de representar de tal maneira a cena da escolha da perna de pau, pelo mendigo, em *Dreigroschenoper (Ópera dos três vinténs),* que "só por causa desse número as pessoas decidam voltar ao teatro, no momento em que a cena é representada". As projeções de Neher são muito mais cartazes para ilustrar números desse tipo que decorações cênicas. O cartaz pertence ao patrimônio do "teatro literalizado". "A literalização significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e permite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual." Essas instituições incluem o próprio livro. "As notas de pé de página e a prática de folhear um livro, para fins de comparação, também devem ser introduzidas na obra dramática." Se as imagens de Neher são cartazes, qual a função desses cartazes? Segundo Brecht, "eles tomam partido, no palco, quanto aos episódios da ação, fazendo, por exemplo, o verdadeiro glutão, em *Mahagonny,* sentar-se diante do glutão desenhado". Bem, mas quem me garante que o glutão representado pelo ator tem mais realidade que o desenhado? Nada nos impede de sentar o glutão representado diante do glutão real, ou seja, de atribuir mais realidade ao personagem desenhado, no fundo da cena, que ao personagem representado. Talvez somente assim possamos compreender o impacto singularmente forte dessas passagens. Entre os atores, muitos aparecem como mandatários de forças mais poderosas, que permanecem no fundo. Nisso, funcionam como idéias platônicas, como modelos das coisas. Nesse sentido, as projeções de Neher seriam idéias materialistas, idéias de "condições" reais, e, por mais próximas que elas estejam da cena, seus contornos trêmulos mostram que tiveram que desprender-se de algo ainda mais visceralmente próximo para se tornarem visíveis.

A literalização do teatro sob a forma de frases, cartazes, títulos — sua afinidade especial com as práticas teatrais chinesas deve ser objeto de uma investigação separada — tem como função "privar o palco de todo sensacionalismo temático". Brecht vai mais longe ainda, nessa mesma

direção, e se pergunta se os episódios representados pelo ator épico não deveriam ser conhecidos de antemão. "Nesse caso, os episódios históricos seriam os mais apropriados." Mas também aqui certas liberdades seriam inevitáveis, a fim de colocar a ênfase não nas grandes decisões, correspondentes à expectativa do público, mas em aspectos individuais e incomensuráveis. "Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente" — essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico. Ele se relaciona com sua história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é flexibilizar as articulações da discípula até os limites do possível. Quer distanciar-se dos estereótipos históricos e psicológicos, como Strindberg em seus dramas históricos. Pois Strindberg tentou realizar, com uma energia consciente, um teatro épico, não-trágico. Se nas obras dedicadas às vidas individuais recorre ainda ao esquema da paixão de Cristo, em suas obras históricas preparou o caminho para o teatro gestual, com toda a veemência do seu pensamento crítico e de sua ironia desmistificadora. Nesse sentido, a peça do Calvário, *Nach Damascus (Em direção a Damasco)* e a peça de moralidade, *Gustav Adolf*, representam os dois pólos de sua produção dramática. Podemos ver assim como é fecunda a dicotomia entre Brecht e a chamada "dramaturgia contemporânea", contradição que ele tenta superar em seus *Lehrstücke (Peças didáticas)*. Elas são um desvio necessário através do teatro épico, desvio que o teatro de tese é forçado a percorrer Esse desvio não foi trilhado pelos dramas de um Toller ou Lampel, que exatamente como o pseudoclassicismo alemão, "atribuindo o primado à idéia", fazem "o espectador desejar um objetivo específico", criando, por assim dizer, "uma demanda cada vez maior pela oferta". Esses autores atacam de fora as condições em que vivemos; Brecht as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos. Seu estivador, Galy Gay, em *Mann ist Mann*, oferece o grande espetáculo das contradições da nossa ordem social. Talvez não seja excessivo definir o sábio, no sentido de Brecht, como o indivíduo que nos proporciona o espetáculo mais completo dessa dialética. De qualquer modo, Galy Gay é um sábio. Ele se apresenta como um estivador que "não bebe, fuma pouco e quase não tem paixões". Não compreende a insinuação da viúva, cuja cesta ele tinha carregado e que deseja agora conceder-lhe uma recompensa noturna: "Para dizer a verdade, eu gostaria de comprar um peixe". No entanto é apresentado como um homem "que não sabe dizer não". Isso também é sábio. Pois com isso ele deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem "está de acordo" tem oportunidade de mudar o mundo. Assim, Galy Gay, o trabalhador sábio e solitário, concorda com a abolição de sua própria sabedoria e com sua incorporação ao exército colonial inglês. Ele tinha acabado de sair de casa, a pedido da mulher, para comprar um peixe. Nesse momento, encontra um pelotão do exército anglo-indiano, que ao saquear um pagode tinha perdido o quarto homem, que pertencia ao grupo. Os outros três têm todo o interesse em encontrar um substituto o mais rapidamente possível. Galy Gay é o homem que não sabe dizer não. Acompanha os três, sem saber o que eles querem dele. Pouco a pouco, assume os pensamentos, atitudes e hábitos que um homem deve ter na guerra. É completamente metamorfoseado, não reconhece a mulher quando ela consegue encontrá-lo, e acaba transformando-se num temido guerreiro e conquistador da fortaleza Sir el Dchowr, nas montanhas do Tibete. Um homem é um homem, um estivador é um mercenário. Ele convive com sua natureza de mercenário, do mesmo modo que convivera com sua natureza de

estivador. Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência.

> "Não digas tão exatamente teu nome. Para quê?
>
> Ao fazê-lo, estarás apenas nomeando um outro.
>
> E para que exprimir tão alto a tua opinião? Esquece-a. Qual era mesmo?
>
> Não te lembres de uma coisa por mais tempo do que ela própria dura".

O teatro épico questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista. E ameaça a crítica em seus privilégios. Estes residem num saber especializado, que habilita o crítico a fazer certos comentários sobre a direção e a interpretação. Os critérios que ele utiliza para fazer esses comentários só raramente estão sujeitos a seu próprio controle. Mas ele não se importa com isso, pois tem à sua disposição a "estética teatral", cujos segredos ninguém conhece melhor que ele. Porém, se a verdadeira estética teatral assume o primeiro plano, se o público se converte no seu fórum e se seu critério não mais for a produção de efeitos sobre os indivíduos, mas a organização de uma grande massa de ouvintes, a crítica em sua forma atual não está mais à frente dessa massa, mas em sua retaguarda. No momento em que a massa se diferencia através de debates, de decisões responsáveis, de tomadas de posição bem fundamentadas, no momento em que a falsa e mistificadora totalidade "público" começa a fragmentar-se, abrindo espaço para as clivagens partidárias que correspondem às condições reais — nesse momento, a crítica sofre o duplo infortúnio de ver desvendada a sua função de agente e de ter essa função abolida. Ao apelar para um "público" que sob essa forma equívoca só existe ainda no teatro, mas não, sintomaticamente, no cinema, a crítica se converte, voluntária ou involuntariamente, em representante do que os antigos chamavam de "teatrocracia": tirania das massas, baseada em reflexos e sensações, que constitui o contraste mais completo com as decisões das coletividades responsáveis. Com esse comportamento do público, são exigidas "inovações" que excluem todas as idéias não-realizáveis na sociedade existente, e com isso entram em conflito com todas as "renovações". O teatro épico ataca a concepção de base segundo a qual a arte deve ser um "verniz" superficial, cabendo unicamente ao *kitsch* a tarefa de refletir em sua totalidade a experiência da vida, em benefício exclusivo das classes baixas, as únicas que se deixam comover por esse gênero subalterno. Mas o ataque a essa base é ao mesmo tempo um ataque aos privilégios da própria crítica — « ela está consciente disso. Na polêmica em torno do teatro épico, ela deve ser ouvida como parte interessada.

Mas o "autocontrole" do palco supõe atores que vejam o público com olhos essencialmente outros que aqueles com os quais o domador vê as feras em suas gaiolas: atores para os quais os efeitos não sejam fins, e sim meios. Quando perguntaram recentemente ao diretor russo Meyerhold, em Berlim, o que distinguía, em sua opinião, os seus autores dos da Europa Ocidental, sua resposta foi: "Duas coisas. Primeiro, eles pensam e segundo, pensam materialisticamente, e não idealisticamente". A tese de que o palco é uma instância moral

somente se justifica no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz. No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento; por sua vez, esse conhecimento .determina sua representação não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases. No entanto isso não deve ser compreendido na acepção de um estilo. Como diz o programa de *Um homem é um homem*: "No teatro épico o ator tem várias funções, e seu estilo de representar varia de acordo com cada função". Mas essas múltiplas possibilidades são regidas por uma dialética à qual têm que se submeter todos os elementos estilísticos. "O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça." A mais alta realização do ator é "tornar os gestos citáveis"; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras. "A peça épica é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve estar a serviço daquela visão." A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação. O mandamento mais rigoroso desse teatro é que "quem mostra" — o ator como tal — deve ser "mostrado". Tais formulações podem evocar, talvez, a velha dramaturgia da reflexão, de Tieck. Demonstrar por que essa comparação é falsa equivaleria a subir por uma escada em espiral até os desvãos da teoria de Brecht. Basta dizer que com todos os seus artifícios reflexivos o teatro romântico não conseguiu nunca fazer justiça à relação dialética originária, a relação entre a teoria e a prática. Foi em vão que esse teatro tentou consegui-lo, e é em vão, hoje em dia, que o "teatro contemporâneo" se esforça no mesmo sentido.

Se o ator do antigo teatro, como "comediante", muitas vezes se encontrava na vizinhança do padre, hoje ele se encontra ao lado do filósofo. O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética. Ela põe à prova as condições sociais, a partir do homem. As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma seqüência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as seqüências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa seqüência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como cópia de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a seqüência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto. O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante. Tais descobertas satisfazem o interesse do público que freqüenta o teatro épico e o recompensam. No que diz respeito à diferença entre esse teatro "sério" e o teatro habitual, destinado à diversão, esclarece

Brecht, com lucidez: “ao criticarmos o teatro adverso como um espetáculo meramente culinário, damos talvez a impressão de que o nosso é inimigo de todo prazer, como se não pudéssemos conceber o processo de aprendizado a que nos dedicamos senão como uma fonte de desprazer. Muitas vezes enfraquecemos nossas próprias posições para combater nosso adversário e, para obter vantagens imediatas, privamos nossa causa de suas dimensões mais amplas e mais válidas. Exclusivamente voltada para a luta, nossa causa pode talvez vencer, mas não pode substituir a que foi vencida. No entanto o processo de conhecimento, de que falamos, é ele próprio agradável. O fato de que o homem pode ser conhecido de determinado modo engendra um sentimento de triunfo, e também o fato de que ele não pode ser conhecido inteiramente, nem definitivamente, mas é algo que não é facilmente esgotável, e contém em si muitas possibilidades (daí sua capacidade de desenvolvimento), é um conhecimento agradável. O fato de que ele é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando conseqüências — tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo de mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais. O assombro, que devemos incluir na teoria aristotélica dos efeitos da tragédia, deve ser visto como uma capacidade que pode ser aprendida”.

Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas, que cantam, na cidade de Jehoo, “sempre cheia, mas onde ninguém mora”, uma canção que começa assim:

> “Não te demores nas ondas
> Que se quebram a teus pés; enquanto
> Estiverem na água, novas ondas
> Se quebrarão neles”.

Mas, se a torrente das coisas se quebra no rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ele faz a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retomar ao leito.

1931

---

[1] Primeira versão, publicada em *Versuche über Brecht* (*Ensaios sobre Brecht*), em 1966. Uma segunda versão foi publicada quando Benjamin ainda vivia (1939).

Pequena história da fotografia

A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da *camera obscura*, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo. Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado, o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva. É o que explica por que as questões históricas, ou filosóficas, se se quiser, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas. O fato de que tais questões começam hoje a tornar-se conscientes se deve a uma razão precisa. A literatura recente deu-se conta da circunstância importante de que o apogeu da fotografia — a época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar — ocorreu no primeiro decênio da nova descoberta. Ora, este é o decênio que precede a sua industrialização. Isso não significa que desde aquela época charlatães e aproveitadores não se tivessem apoderado da nova técnica, com fins lucrativos; ao contrário, eles o fizeram maciçamente. Porém tais atividades estavam mais próximas das artes de feira, com que a fotografia até hoje tem afinidades, que da indústria. Esta conquistou o campo, de fato, com os cartões de visita, cujo primeiro produtor, sintomaticamente, tornou-se milionário. Não seria surpreendente se as publicações que hoje pela primeira vez dirigem nosso olhar para aquele período pré-industrial de apogeu tivesse uma relação subterrânea com a crise que hoje abala a indústria capitalista. Mas isso não nos ajuda a transformar o fascínio exercido pelos álbuns de velhas fotografias, recentemente publicados,[1] em compreensão real da essência da arte fotográfica. As tentativas de teorização são rudimentares. Os inúmeros debates realizados no século passado sobre esse tema no fundo não conseguiram libertar-se do esquema grotesco utilizado por um jornal chauvinista, *Leipziger Anzeiger*, para combater a invenção diabólica de além-Reno. Querer "fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico". Aqui aparece, com todo o peso da sua nulidade, o conceito filisteu de "arte", alheio a qualquer consideração técnica e que pressente seu próprio fim no advento provocativo da nova técnica. E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado. Muito diferente é o tom com que o físico Arago defendeu a descoberta de Daguerre no dia 3 de julho de 1839, na Câmara dos Deputados. A beleza desse discurso vem do fato de que ele cobre todos os aspectos da atividade humana.

O panorama por ele esboçado é suficientemente amplo para tornar irrelevante a justificação da fotografia em face da pintura, que o próprio Arago não deixa de tentar, e para indicar, em seus grandes traços, o verdadeiro alcance da invenção. "Quando os inventores de um novo instrumento", diz Arago, "o aplicam à observação da natureza, o que eles esperavam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento." Em grandes linhas, o discurso abrange o domínio das novas técnicas, da astrofísica à filologia: ao lado da idéia de fotografar as estrelas, aparece a idéia de fotografar um *corpus* de hieróglifos egípcios.

Os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na *camera obscura*; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida. Eram peças únicas; em média, o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro. Não raro, eram guardadas em estojos, como jóias. Mas vários pintores as transformaram em recursos técnicos. Assim como Utrillo, setenta anos depois, produziu suas vistas fascinantes de casas nos arredores de Paris não a partir da natureza, mas por meio de cartões-postais, David Octavius Hill, retratista famoso, compôs seu afresco sobre o primeiro sínodo geral da igreja escocesa, em 1843, a partir de uma série de fotografias. Ele próprio tirava as fotos. E foram esses modestos meios auxilares, destinados ao uso do próprio artista, que transmitiram seu nome à história, ao passo que ele desapareceu como pintor. Mas alguns estudos são mais úteis para introduzir a nova técnica que esses retratos: imagens humanas anônimas, e não retratos. A pintura já conhecia há muito rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Porém depois de duas ou três gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte".

> "E eu pergunto como o adorno desses cabelos
>
> E desse olhar rodeia os seres de antigamente
>
> Como essa boca aqui beijada em torno da qual o desejo
>
> Se enrola, loucamente, como fumaça sem fogo..."

Ou então descobrimos a imagem de Dauthendey, o fotógrafo, pai do poeta, no tempo de seu noivado com aquela mulher que ele um dia encontrou com os pulsos cortados, em seu quarto de Moscou, pouco depois do nascimento do seu sexto filho. Nessa foto, ele pode ser visto a seu lado e parece segurá-la; mas o olhar dela não o vê, está fixado em algo de distante e catastrófico. Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo

o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. Características estruturais, tecidos celulares, com os quais operam a técnica e a medicina, tudo isso tem mais afinidades originais com a câmara que a paisagem impregnada de estados afetivos, ou o retrato que exprime a alma do seu modelo. Mas ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. É assim que, em suas surpreendentes fotografias de plantas, Blossfeldt[2] mostrou no eqüisseto as formas mais antigas das colunas, no feto arborescente a mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico. Por isso, os modelos de Hill não estavam longe da verdade quando diziam que "o fenômeno da fotografia" lhes parecia "uma grande e misteriosa experiência", mesmo que se tratasse apenas da impressão de estarem diante de "um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza". Dizia-se da câmara de Hill que ela mantinha uma discreta reserva. Mas seus modelos não são menos reservados; eles têm uma certa timidez diante do aparelho, e a regra de um fotógrafo posterior ao período de apogeu, "não olhem jamais a câmara", poderia ter sido deduzida desses modelos. Com isso não se quer aludir àquele olhar pretensamente dirigido para o próprio observador, que caracteriza, de modo tão importuno para o cliente, certas fotos de animais, bebês e homens, às quais podemos opor a frase com que o velho Dauthendey se refere ao daguerreótipo: "as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos".

As primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse. Os jornais ainda eram artigos de luxo, raramente comprados, e lidos no café, a fotografia ainda não se tinha tornado seu instrumento, e pouquíssimos homens viam seu nome impresso. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava. Em suma, todas as possibilidades da arte do retrato se fundam no fato de que não se estabelecera ainda um contato entre a atualidade e a fotografia. Muitas imagens de Hill foram produzidas no cemitério de Grey friars, em Edimburgo. Nada caracteriza melhor esse período primitivo que a naturalidade com que os modelos aparecem nesse ambiente. Com efeito, segundo uma imagem de Hill, esse cemitério tem o aspecto de um interior, um local

isolado, rodeado por uma cerca, onde se erguem sepulturas, apoiadas em muros, num gramado, ocas como lareiras, nas quais, em vez de chamas, existem epitáfios. Mas esse local não teria jamais provocado um efeito tão impressionante se sua escolha não tivesse obedecido a imperativos técnicos. A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho. Como diz Orlik, comentando as primeiras fotografias: "a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas". O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão de saber "se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos de revistas ilustradas queiram retratá-lo" vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada. Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desaparecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens, duram mais tempo. Observe-se o casaco de Schelling, na foto que dele se preservou. Com toda certeza, esse casaco se tornou tão imortal quanto o filósofo: as formas que ele assumiu no corpo do seu proprietário não são menos valiosas que as rugas no seu rosto. Em suma, tudo indica que Bernard von Brentano tinha razão em supor que "um fotógrafo, por volta de 1850, estava à altura do seu instrumento" — pela primeira vez e, durante muito tempo, pela última.

Deve-se notar, de resto, para compreendermos a forte influência exercida pelo daguerreótipo na época de sua descoberta, que nessa mesma ocasião a pintura ao ar livre estava começando a abrir perspectivas inteiramente novas aos pintores mais progressistas. Consciente de que desse ponto de vista a pintura tinha abdicado em favor da fotografia, Arago diz explicitamente em sua retrospectiva histórica sobre as primeiras experiências de Giovanni Battista Porta: "no que se refere aos efeitos provocados pela transferência imperfeita de nossa atmosfera, impropriamente caracterizados como *perspectiva aérea* — nem sequer os pintores mais experientes têm qualquer esperança de que a *camera obscura* (Arago quer referir-se à cópia das imagens que nela aparecem) possa ajudá-los a reproduzir exatamente esses efeitos". No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *camera obscura*, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. A experiência adquirida em seu ofício original foi-lhes muito útil, embora o alto nível do seu trabalho fotográfico se deva mais à sua formação artesanal que à sua formação artística. Essa geração de transição só desapareceu gradualmente. Uma bênção bíblica parece ter favorecido esses primeiros fotógrafos: os Nadar, os Stelzner, os Pierson, os Bayard, chegaram todos aos noventa ou cem anos. Mas finalmente os homens de negócios se instalaram profissionalmente como fotógrafos, e quando, mais tarde, o hábito do retoque, graças ao qual o

mau pintor se vingou da fotografia, acabou por generalizar-se, o gosto experimentou uma brusca decadência. Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em *consoles* ou *guéridons,* na sala de visitas — grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas: o tio Alexandre e a tia Rika, Gertrudes quando pequena, papai no primeiro semestre da Faculdade e, para cúmulo da vergonha, nós mesmos, com uma fantasia alpina, cantando à tirolesa, agitando o chapéu contra neves pintadas, ou como um elegante marinheiro, de pé, pernas entrecruzadas em posição de descanso, como convinha, recostado num pilar polido. Os acessórios desses retratos, com seus pedestais, balaustradas e mesas ovais evocam o tempo em que, devido à longa duração da pose, os modelos precisavam ter pontos de apoio para ficarem imóveis. No inicio, os fotógrafos se contentavam com dispositivos para fixar a cabeça ou o joelho. Depois vieram outros acessórios, como nos quadros célebres, e, portanto, tinham que ser “artísticos". Antes de mais nada, a coluna e a cortina. Já a partir dos anos 60 pessoas mais competentes se revoltavam contra essas tolices. Assim escrevia uma publicação inglesa do ramo: “Nos quadros pintados a coluna tem ainda um simulacro de probabilidade, mas o modo como ela é aplicada na fotografia é absurdo, porque ela se ergue em geral sobre um tapete. Ora, todos estão de acordo em que não é sobre um tapete que se constroem colunas de mármore ou de pedra”. Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles.

Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido. Havia uma aura em torno deles, um meio que atravessado por seu olhar lhes dava uma sensação de plenitude e segurança. Mais uma vez existe para isso um equivalente técnico: o *continuum* absoluto da luz mais clara à sombra mais escura. Também aqui se confirma a lei da antecipação, na velha técnica, de novas conquistas: os antigos retratistas, antes do seu declínio, haviam produzido uma florescência única do *mezzo-tinto.* Esse procedimento é uma técnica de reprodução que somente mais tarde se associou à da fotografia. Como no *mezzo-tinto,* nas fotos de um Hill a luz se esforça, laboriosamente, para sair da sombra. Orlik fala da “condução luminosa sintética”, provocada pelo longo período de exposição, que “dá a esses primeiros clichês toda a sua grandeza”. Entre os contemporâneos da invenção, já Delaroche se referia à impressão geral “nunca antes alcançada, preciosa, não perturbando em nada a serenidade das massas”. O mesmo pode se dizer do condicionamento técnico do fenômeno aurático. Em particular, em muitas imagens de grupo os personagens conservam ainda uma forma alada de “estarem juntos”, tal como ela aparece transitoriamente na chapa, antes de desaparecer no “clichê original”. É esse

círculo de vapor que às vezes circunscreve, de modo belo e significativo, o oval hoje antiquado da foto. Por isso, salientar nesses incunábulos da fotografia sua "perfeição técnica" ou seu "bom gosto" é um erro de interpretação. Essas imagens nasceram num espaço em que cada cliente via no fotógrafo, antes de tudo, um técnico da nova escola, e em que cada fotógrafo via no cliente o membro de uma classe ascendente, dotado de uma aura que se refugiava até nas dobras da sobrecasaca ou da gravata *lavallière*. Pois aquela aura não é o simples produto de uma câmara primitiva. Nos primeiros tempos da fotografia, a convergência entre o objeto e a técnica era tão completa quanto foi sua dissociação, no período de declínio. Pouco depois, com efeito, a ótica, mais avançada, passou a dispor de instrumentos que eliminavam inteiramente as partes escuras, registrando os objetos como espelhos. Os fotógrafos posteriores a 1880 viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado *off-set*; essa mesma aura que fora expulsa da imagem graças à eliminação da sombra por meio de objetivas de maior intensidade luminosa, da mesma forma que ela fora expulsa da realidade, graças à degenerescência da burguesia imperialista. Desse modo, entrou na moda um tom crepuscular, interrompido por reflexos artificiais, principalmente na época do *Jugendstil*; apesar dessa penumbra, distinguia-se com clareza crescente uma pose cuja rigidez traía a impotência daquela geração em face do progresso técnico.

No entanto o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica. Camille Recht caracteriza essa relação com uma bela imagem. "O violinista precisa primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo com a rapidez do relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas, e o som explode. O instrumento está à disposição do pintor, como do fotógrafo. O desenho e o colorido do pintor correspondem à sonoridade do violinista; como o pianista, o fotógrafo precisa lidar com um mecanismo sujeito a leis limitativas, que não pesam tão rigorosamente sobre o violinista. Nenhum Paderewski alcançará jamais a glória de um Paganini, nem exercerá, como ele, o mesmo fascínio mágico." Mas existe um Busoni da fotografia, para conservar a mesma metáfora: Atget. Ambos eram virtuoses e ao mesmo tempo precursores. Têm um modo incomparável de abrir-se às coisas, com o máximo de precisão. Mesmo em seus traços existe uma semelhança. Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade. Viveu em Paris, pobre e desconhecido, desfazia-se de suas fotografias doando-as a amadores tão excêntricos como ele, e morreu há pouco tempo, deixando uma obra de mais de quatro mil imagens. Berenice Abbot, de Nova Iorque, recolheu essas fotos, das quais Camille Recht publicou uma seleção, num volume de extraordinária beleza.[3] Os publicistas contemporâneos "nada sabiam sobre aquele homem que passava a maior parte do tempo percorrendo os ateliês, com suas fotos, vendendo-as por alguns cêntimos, muitas vezes ao mesmo preço que aqueles cartões-postais que em torno de 1900 representavam belas paisagens urbanas envoltas numa noite azulada, com uma lua retocada. Ele atingiu o pólo da suprema maestria, mas na amarga modéstia de um grande artista, que sempre viveu na sombra, deixou de plantar ali o seu pavilhão. Por isso, muitos julgam ter descoberto aquele pólo, que Atget já alcançara antes deles". Com efeito: as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto da sua aura, nisso

consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. Quando as publicações de vanguarda, *Bifur* ou *Variété,* mostram unicamente detalhes, sob títulos como *Westminster, Lille, Antuerpia* ou *Breslau,* representando, ora um fragmento de balaustrada, ora a copa desfolhada de uma árvore cujos galhos se entrecruzam de múltiplas maneiras sobre um poste de gás, ora um muro ou um candelabro com uma bóia de salvação na qual figura o nome da cidade, elas se limitam a levar ao extremo motivos descobertos por Atget. Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o "semelhante" no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Quase sempre Atget passou ao largo das "grandes vistas e dos lugares característicos", mas não negligenciou uma grande fila de fôrmas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde da manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... n? 5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada. Mas curiosamente quase todas essas imagens são vazias. Vazia a Porte d'Arcueil nas fortificações, vazias as escadas faustosas, vazios os pátios, vazios os terraços dos cafés, vazia, como convém, a Place du Tertre. Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores. Nessas obras, a fotografia surrealista prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores.

É óbvio que esse novo olhar está ausente precisamente naquele gênero que via de regra era mais cultivado pelos fotógrafos: o retrato representativo e bem remunerado. Por outro lado, renunciar ao homem é para o fotógrafo a mais irrealizável de todas as exigências. Quem não sabia disso, aprendeu com os melhores filmes russos que mesmo o ambiente e a paisagem só se revelam ao fotógrafo que sabe captá-los em sua manifestação anônima, num rosto humano. Mas essa possibilidade é em grande medida condicionada pela atitude da pessoa representada. A geração que não pretendia chegar à posteridade pelas fotografias e que em vez disso se refugiava em seu mundo cotidiano, como Schopenhauer se refugia na profundidade da poltrona, na fotografia de 1850, em Frankfurt (e que por isso mesmo transportou consigo, na foto, esse mundo cotidiano)

— essa geração não legou suas virtudes a seus sucessores. Pela primeira vez em décadas o cinema russo ofereceu uma oportunidade de aparecer diante da câmara a pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar. Subitamente, o rosto humano apareceu na chapa com uma significação nova e incomensurável. Mas não se tratava mais de retratos. Do que se tratava então? O mérito eminente de um fotógrafo alemão é haver respondido a essa pergunta. August Sander[4] reuniu uma série de rostos que em nada ficam a dever à poderosa galería fisionômica de um Eisenstein ou de um Pudovkin, e realizou esse trabalho numa perspectiva cientifica. "Sua obra é organizada em sete grupos, que correspondem à atual ordem social, e deverá ser publicada em 45 pranchas, com doze fotos cada uma." Até agora foi publicada uma seleção de 60 reproduções, que oferecem uma inesgotável matéria para a observação. "Sander parte do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas/' Nessa tarefa imensa, o autor não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da "observação imediata", como diz o editor. Essa observação foi por certo isenta de preconceitos, e mesmo audaciosa, mas ao mesmo tempo *tema,* no sentido de Goethe: "Existe uma terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria". É, pois, inteiramente natural que um observador como Döblin tenha destacado sobretudo os elementos científicos dessa obra, comentando: "Assim como existe uma anatomia comparada, que permite pela primeira vez obter uma concepção geral da natureza e da história do órgão, esse artista praticou a fotografia comparada, alcançando assim um ponto de vista científico situado além da fotografia de pormenores". Seria uma pena se as condições econômicas impedissem a publicação completa desse *corpus* extraordinário. Mas podemos oferecer à editora, além desse encorajamento de princípio, outro, mais concreto. Trabalhos como o de Sander podem alcançar da noite para o dia uma atualidade insuspeitada. Sob o efeito dos deslocamentos de poder, como os que estão hoje iminentes, aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos pode converter-se numa necessidade vital. Quer sejamos de direita ou de esquerda, temos que nos habituar a ser vistos, venhamos de onde viermos. Por outro lado, teremos também que olhar os outros. A obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos.

"Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados", escreveu Lichtwark, em 1907, removendo assim a investigação da esfera das distinções estéticas e transpondo-a para a das funções sociais. Só assim essa investigação poderá progredir. É característico que o debate tenha se concentrado na estética da "fotografia como arte", ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da "arte como fotografia". No entanto a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia, que transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera. No fundo, o amador que volta para casa com inúmeras fotografias não é mais sério que o caçador, regressando do campo com massas de animais abatidos que só têm valor para o comerciante. Na verdade, não está longe o dia em que haverá mais folhas ilustradas que lojas vendendo caças ou aves. Mas as ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia. Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um

edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.

Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre a arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas. Muitos fotógrafos que determinam os contornos atuais dessa técnica partiram da pintura. Eles a abandonaram na tentativa de colocar seus meios de expressão numa relação viva e inequívoca com a vida contemporânea. Quanto maior sua sensibilidade aos sinais dos tempos, mais problemático se tornou para eles seu ponto de partida. Pois mais uma vez, como há oitenta anos, a fotografia está substituindo a pintura. "As possibilidades criadoras, a serviço do novo", diz Moholy-Nagy, "são na maior parte dos casos descobertas, lentamente, através de velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas de atividade, que no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo, mas sob a pressão do novo emergente experimentam uma floração eufórica. Assim a pintura futurista (estática) forneceu sua problemática, solidamente definida, à simultaneidade dos movimentos, à estruturação do elemento temporal, problemática que mais tarde destruiria essa mesma pintura; e isso numa época em que o cinema já era conhecido, embora ainda não compreendido em seu alcance... Do mesmo modo, podemos considerar, com alguma prudência, alguns dos pintores que hoje trabalham com meios descritivos e realistas (neoclassicistas e veristas) como precursores de uma nova forma de representação visual, que em breve utilizará apenas meios técnicos de natureza mecânica." E, segundo Tristan Tzara, em 1922: "Quando tudo o que se chamava arte se paralisou, o fotógrafo acendeu sua lâmpada de mil velas e gradualmente o papel sensível à luz absorveu o negrume de alguns objetos de consumo. Ele tinha descoberto o poder de um relampejar temo e imaculado, mais importante que todas as constelações oferecidas para o prazer dos nossos olhos". Os fotógrafos que passaram das artes plásticas à fotografia, não por razões oportunísticas, não acidentalmente, não por comodismo, constituem hoje a vanguarda dos especialistas contemporâneos, porque de algum modo estão imunizados por esse itinerário contra o maior perigo da fotografia contemporânea, a comercialização. "A fotografia como arte", diz Sasha Stone, "é um terreno muito perigoso."

Se a fotografia se libera de certos contextos, obrigatórios para um Sander, uma Germaine Krull, um Blossfeldt, se ela se emancipa de todo interesse fisionômico, político e científico, ela é considerada "criadora". A tarefa da objetiva será a "visão simultânea"; o panfletário fotográfico aparece. "O espírito, dominando a mecânica, reinterpreta seus resultados mais exatos como símbolos da vida." Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, rigidamente, numa oposição morta, tanto mais a "criatividade" — no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito de contradição e cuja mãe é a imitação — se afirma como fetiche, cujos traços só

devem a vida à alternância das modas. Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é: "o mundo é belo". Neta se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. Essa fotografia está mais a serviço do valor de venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, que a serviço do conhecimento. Mas, se a verdadeira face dessa "criatividade" fotográfica é o reclame ou a associação, sua contrapartida legítima é o desmascaramento ou a construção. Com efeito» diz Brecht, a situação "se complica pelo fato de que menos que nunca a simples *reprodução da realidade* consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas — numa fábrica, por exemplo —, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial,* de *fabricado".* O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica. O cinema russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva. Não é demais dizer que as grandes realizações dos seus diretores somente seriam possíveis num país em que a fotografia não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado. Nesse sentido, e apenas nele, pode-se dar ainda hoje uma significação às palavras imponentes com as quais o tosco pintor de idéias, Antoine Wiertz, saudou, em 1855, o advento da fotografia: "Há alguns anos nasceu, para a glória do nosso século, uma máquina que diariamente assombra nossos pensamentos e assusta nossos olhos. Em cem anos, essa máquina será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... Não se creia que o daguerreótipo será a morte da arte... Quando o daguerreótipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força se tiverem desenvolvido, o gênio o segurará pela nuca, subitamente, clamando: Aquil Tu me pertences agora! Trabalharemos juntos". Em contraste, é com palavras sóbrias e pessimistas que Baudelaire anuncia a nova técnica aos seus leitores, quatro anos depois, no "Salão de 1859". Como as anteriores, essas palavras só podem ser lidas hoje com um leve deslocamento de ênfase. Mas, embora representem a antítese das primeiras, conservaram seu significado como uma veemente rejeição de todas as usurpações da fotografia artística. "Nesses dias deploráveis, uma nova indústria surgiu, que muito contribuiu para confirmar a tolice em sua fé... de que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exata da natureza... Um deus vingador realizou os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias... Se for permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso, pois, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir as ciências e as artes."

Mas o que nem Wiertz nem Baudelaire compreenderam, no seu tempo, são as injunções implícitas na autenticidade da fotografia. Nem sempre será possível contorná-las com uma reportagem, cujos clichês somente produzem o efeito de provocar no espectador associações lingüísticas. A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e

aproximativa. Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? Já se disse que "o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar". Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tomará a legenda a parte mais essencial da fotografia? Tais são as questões pelas quais a distância de noventa anos, que separa os homens de hoje do daguerreótipo, se descarrega de suas tensões históricas. É à luz dessas centelhas que as primeiras fotografias, tão belas e inabordáveis, se destacam da escuridão que envolve os dias em que viveram nossos avós.

1931

---

[1] Bossert, Helmuth Th. e Guttmann, Heinrich. *Aus der Frühzeit der Photographie,* 1840-70. Um livro de imagens baseado em 200 originais. Frankfurt, 1930. Schwarz, Heinrich. *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie.* 180 reproduções. Leipzig, 1931.

[2] Blossfeldt, Karl. *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder.* Organizado e prefaciado por Karl Nierendorf. 120 reproduções. Berlim, 8/ (1928).

[3] Atget, Eugène. *Lichtbilder*. Prefácio de Camille Recht. Pans e Leipzig,

[4] Sander, August. *Antlitz der Zeit.* Sessenta fotografias de alemães do século XX. Prefácio de Alfred Döblin. Munique, 1929.

A doutrina das semelhanças

Um olhar lançado à esfera do "semelhante" é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto. Porém esse olhar deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças. A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filo-genético como ontogenético. No que diz respeito ao último, a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética.

A resposta a essa questão pressupõe uma reflexão atenta sobre o significado filogenético do comportamento mimético. Para avaliar esse significado, não basta pensar no sentido contemporâneo do conceito de semelhança. Sabe-se que o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmos, para mencionar apenas uma entre muitas realizações que a experiência da semelhança encontrou no decorrer da história.

Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina, sem que eles tenham disso consciência. As semelhanças percebidas conscientemente — por exemplo, nos rostos — em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina.

Mas essas correspondências naturais somente assumem sua significação decisiva quando levamos em conta que fundamentalmente todas elas estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem. Deve-se refletir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros. Talvez não seja temerário supor que exista uma direção essencialmente unitária no desenvolvimento histórico dessa faculdade mimética.

À primeira vista, tal direção estaria na crescente fragilidade desse dom. Pois o universo do homem moderno parece conter aquelas correspondências mágicas em muito menor quantidade que o dos povos antigos ou primitivos. A questão é se se trata de uma extinção da faculdade mimética ou de sua transformação. Embora indiretamente, a astrologia pode sugerir alguns indícios sobre essa metamorfose. Investigando as antigas tradições, podemos imaginar que certas configurações sensíveis tenham sido dotadas de características miméticas de que hoje não

podemos suspeitar. As constelações são um exemplo.

Para compreendermos esse exemplo, temos que conceber o horóscopo como uma totalidade espiritual, cuja análise cabe à interpretação astrológica (a posição dos astros constitui uma unidade típica, e as características dos planetas individuais somente podem ser percebidas pela sua influência nessa posição). Devemos aceitar o princípio de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade contivesse prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente. Essa imitabilidade pelo homem, ou a faculdade mimética que este possui, constitui, por ora, a única instância capaz de assegurar à astrologia o seu caráter experimental. Se o gênio mimético foi verdadeiramente uma força determinante na vida dos Antigos, eles não poderiam deixar de atribuir ao recém-nascido a plenitude desse dom, concebido sobretudo como um ajustamento perfeito à ordem cósmica.

Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal. A conjunção de dois astros, que só pode ser vista num momento específico, é observada por um terceiro protagonista, o astrólogo. Apesar de toda a precisão dos seus instrumentos de observação, o astrônomo não consegue igual resultado.

A alusão à astrologia poderia bastar para esclarecer o conceito de uma semelhança extra-sensível. Esse conceito é obviamente relativo. Ele deixa claro que nossa percepção não mais dispõe do que antes nos permitia falar de uma semelhança entre uma constelação e um ser humano. Não obstante, possuímos também um cânone, que nos aproxima de uma compreensão mais clara do conceito de semelhança extra-sensível. É a linguagem.

Já há muito se tem admitido uma certa influência da faculdade mimética sobre a linguagem. Mas essa opinião carece de fundamentos sólidos, e não se cogitou nunca seriamente de investigar a significação, e muito menos a história, da faculdade mimética. Sobretudo, tais reflexões ficaram estreitamente vinculadas à esfera mais superficial da semelhança, a sensível. De qualquer modo, os investigadores reconhecem, na onomatopéia, o papel do comportamento imitativo na gênese da linguagem. Mas, se a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos, é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas idéias contidas nas teorias onomatopaicas, em sua forma mais crua e mais primitiva. A questão é: podem essas instituições ser adaptadas a uma concepção mais estruturada e mais lúcida?

Em outras palavras: podemos dar um sentido à frase de Leonhard, contida no seu ensaio revelador, *A palavra*: “Cada palavra e a língua inteira são onomatopaicas”? A chave, que pela primeira vez torna essa tese transparente, está oculta no conceito da semelhança extra-sensível. Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro. Tal concepção é naturalmente próxima das teorias místicas ou teológicas, sem com isso abandonar o âmbito da

filologia empírica. Mas, como se sabe, as teorias místicas da linguagem não se contentam em submeter a palavra oral a seu campo reflexivo e preocupam-se igualmente com a palavra escrita. É digno de nota que esta pode esclarecer a essência das semelhanças extra-sensíveis, talvez melhor ainda que certas configurações sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com a pessoa nomeadora. Assim, a palavra *beth* tem o nome de uma casa. É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irredutível.

A mais importante dessas ligações é talvez a última, entre a palavra escrita e a falada. Pois a semelhança que nela prevalece é comparativamente a menos sensível de todas. E também a que foi alcançada mais tarde. A tentativa de captar sua verdadeira essência não pode ser realizada sem reconstituir a história de sua gênese, por mais impenetrável que seja a obscuridade que cerca esse tema. A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis.

Essa dimensão — mágica, se se quiser — da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica. O colegial lê o abecedário, e o astrólogo, o futuro contido nas estrelas. No primeiro exemplo, o ato de ler não se desdobra em seus dois componentes. O mesmo não ocorre no segundo caso, que torna manifestos os dois estratos da leitura: o astrólogo lê no céu a posição dos astros e lê ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro ou o destino.

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espirito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história.

Porém o ritmo, a velocidade na leitura e na escrita, inseparáveis desse processo, seriam como o esforço, ou o dom, de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida. Assim, mesmo a leitura profana, para ser compreensível, partilha com a leitura mágica a característica de ter que submeter-se a um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.

Apêndice

O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento.

1933

Experiência e pobreza

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: "Ele é muito jovem, em breve poderá compreender". Ou: "Um dia ainda compreenderá". Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de idéias que se difundiu entre, ou melhor, *sobre* as pessoas, com a renovação da astrologia e da ioga, da *Christian Science* e da quiromancia, do vegetarismo e da gnose, da escolástica e do espiritualismo, é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização. Pensemos nos esplêndidos quadros de Ensor, nos quais uma grande fantasmagoria enche as ruas das metrópoles: pequeno-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas. Esses quadros são talvez a cópia da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado

mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. A essa estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza — penso, logo existo — e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto por um único problema — uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas. Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do princípio quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras.

Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século. Pouco importa se é o poeta Bert Brecht afirmando que o comunismo não é a repartição mais justa da riqueza, mas da pobreza, ou se é o precursor da moderna arquitetura, Adolf Loos, afirmando: "Só escrevo para pessoas dotadas de uma sensibilidade moderna... Não escrevo para os nostálgicos da Renascença ou do Rococó". Tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época. Ninguém o saudou tão alegre e risonhamente como Paul Scheerbart. Ele escreveu romances que de longe se parecem com os de Júlio Veme, mas ao contrário de Veme, que se limita a catapultar interminavelmente no espaço, nos veículos mais fantásticos, pequenos *rentiers* ingleses ou franceses, Scheerbart se interessa pela questão de como nossos telescópios, aviões e foguetes transformam os homens antigos em criaturas inteiramente novas, dignas de serem vistas e amadas. De resto, essas criaturas também falam uma língua inteiramente nova. Decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica. É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos homens de Scheerbart, ou melhor, da sua "gente"; pois tal linguagem recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo. Mesmo em seus nomes próprios: os personagens do seu livro, intitulado *Lesabêndio*, segundo o nome do seu herói, chamam-se Peka, Labu, Sofanti e outros do mesmo gênero. Também os russos dão aos seus filhos nomes "desumanizados" : são nomes como Outubro, aludindo à Revolução, ou Pjatiletka, aludindo ao Plano Qüinqüenal, ou Aviachim, aludindo a uma companhia de aviação.

Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição.

Mas, para voltarmos a Scheerbart: ele atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua "gente", e os co-cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza? Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria. Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o "aconchego" que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: "Não tens nada a fazer aqui". Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: "Apaguem os rastros!", diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os citadinos*. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o "interior" obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se — e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo — era antes de mais nada a reação de um homem cujos "vestígios sobre a terra" estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. "Pelo que foi dito", explicou Scheerbart há vinte anos, "podemos falar de uma *cultura de vidro*. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários."

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles "devoraram" tudo, a "cultura" e os "homens", e ficaram saciados e exaustos. "Vocês estão todos tão cansados — e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso." Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo. É uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. Pois o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer improvisadamente, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores,

dos móveis mais cotidianos, das árvores, nuvens e lagos. A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episodio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão.

Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros.

1933

O autor como produtor

Conferência pronunciada no Instituto para o Estado do Fascismo, em 27 de abril de 1934

Il s'agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs démarches spirituelles et de leurs conditions de producteur.

Ramón Fernandez

Conhecemos o tratamento reservado por Platão aos poetas em sua *República*. No interesse da comunidade, ele os exclui do Estado. Platão tinha um alto conceito do poder da poesia. Porém julgava-a prejudicial, supérflua numa comunidade *perfeita*, bem entendido. Desde então, a questão do direito à existência do poeta raramente tem sido colocada com essa ênfase; mas ela se coloca hoje. Não se coloca, em geral, nessa *forma*. Mas a questão vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa. Vós lhe demonstrais que, sem o admitir, ele trabalha a serviço de certos interesses de classe. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma *tendência*.

Eis a palavra de ordem. Em torno dela, há muito se trava um debate, que vos é familiar. Como ele vos é familiar, sabeis também que esse debate tem sido estéril. Ele não conseguiu libertar-se da enfadonha dicotomia *por um lado-por outro lado* : *por um lado* devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e *por outro lado* temos direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade. Essa fórmula é atualmente insuficiente, na medida em que não conhecemos a verdadeira relação existente entre os dois fatores: tendência e qualidade. Obviamente, podemos postular, por decreto, a natureza dessa relação. Podemos dizer que uma obra caracterizada pela tendência justa não precisa ter qualquer outra qualidade. Podemos também decretar que uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades.

A segunda formulação não é desinteressante. Mais do que isso: ela é verdadeira. Não hesito em aderir a ela. Mas, ao fazê-lo, recuso-me a aceitá-la como decreto. A afirmação deve ser *provada*. É para essa prova que rogo vossa atenção. Objetareis talvez que se trata de um tema excessivamente especializado, e mesmo acadêmico. Como promover, com essa prova, o conhecimento do fascismo? E, no entanto, é exatamente o que me proponho a fazer. Pois espero

mostrar-vos que o conceito de tendência, na forma rudimentar em que ele aparece naquele debate, é um instrumento inteiramente inadequado para a crítica literária politicamente orientada. Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária.

Creio poder prometer-vos que essa afirmação se tornará mais clara a seguir. No momento, reconheço que poderia ter escolhido outro ponto de partida. Parti do debate estéril sobre a relação entre a tendência e a qualidade de uma obra literária. Poderia ter partido do debate ainda mais antigo e não menos estéril sobre a relação entre forma e conteúdo, sobretudo na literatura política. Essa problemática não tem hoje boa reputação, e com toda justiça. Ela é considerada o caso exemplar da tentativa de abordar fenômenos literários de modo antidialético, através de estereótipos. Bem. Mas qual seria o tratamento dialético da mesma questão?

O tratamento dialético dessa questão, e com isso entro em meu tema, não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos. Direis, com razão, que nossos companheiros o fizeram repetidamente. É verdade. Somente, muitas dessas tentativas partiram diretamente para grandes perspectivas, e com isso permaneceram vagas. Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de vôo mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? — em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras.

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto a uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade, mencionada no início. Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendencia literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária.

Certamente terei vossa aprovação se passar agora, de modo só aparentemente abrupto, para condições literárias muito concretas: as russas. Gostaria de pedir vossa atenção para Sergei Tretiakov, e para o tipo do escritor "operativo", por ele definido e personificado. Esse escritor operativo proporciona o exemplo mais tangível da interdependência funcional que existe sempre entre a tendência política correta e a técnica literária progressista. É apenas um exemplo: reservo-me o direito de mencionar outros. Tretiakov distingue entre o escritor operativo e o informativo. A missão do primeiro não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo. Tretiakov ilustra essa missão com episódios autobiográficos. Quando na época da coletivização total da agricultura, em 1928, foi anunciada a palavra de ordem: "Escritores aos colcoses!", ele viajou para a comuna Farol Comunista e em duas longas estadias realizou os seguintes trabalhos: convocação de comícios populares, coleta de fundos para a aquisição de tratores, tentativas de convencer os camponeses individuais a aderirem aos colcoses, inspeção de salas de leituras, criação de jornais murais e direção do jornal do colcós, reportagens em jornais de Moscou, introdução de rádios e de cinemas itinerantes, etc. Não é surpreendente que o livro *Os generais*, redigido por Tretiakov depois dessas atividades, tenha exercido uma forte influência sobre o desenvolvimento posterior da economia coletivizada.

Podeis admirar Tretiakov e, no entanto, julgar que seu exemplo não é muito significativo em nosso contexto atual. Os trabalhos que ele realizou, direis, são os de um jornalista ou de um propagandista, e pouco têm a ver com a literatura. Ora, escolhi o exemplo de Tretiakov deliberadamente para mostrar-vos como é vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo. Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopéias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: elas ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. Nem sempre a retórica foi uma forma insignificante: ela imprimiu seu selo em grandes províncias da literatura antiga. Lembro tudo isso para transmitir-vos a idéia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força. Darei um exemplo para ilustrar a esterilidade dessas oposições e a possibilidade de sua superação dialética. Nossa fonte continuará sendo Tretiakov. O exemplo é o jornal.

"Várias oposições, na literatura, que em épocas mais afortunadas se fertilizavam reciprocamente, transformaram-se em antinomias insolúveis", escreve um autor de esquerda. "Assim há uma disjunção desordenada entre a ciência e as belas letras, entre a crítica e a produção, entre a cultura e a política. O jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a *matéria*, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela impaciência do leitor. Essa impaciência não é só a do político, que espera uma informação, ou a do especulador, que espera uma indicação, mas, atrás delas, a impaciência dos excluídos, que julgam ter direito a manifestar-se em defesa dos seus interesses. O fato de que nada prende tanto o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizado pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas

perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se vêem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores. Mas há um elemento dialético nesse fenômeno: o declínio da dimensão literária na imprensa burguesa revela-se a fórmula de sua renovação na imprensa soviética. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista — se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções —, ele tem acesso à condição de autor. O próprio mundo do trabalho toma a palavra. A capacidade de descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho. O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos. Em suma, é a literalização das condições de vida que resolve as antinomias, de outra forma insuperáveis, e é no cenário em que se dá a humilhação mais extrema da palavra — o jornal — que se prepara a sua redenção."

Espero ter demonstrado que a tese do intelectual como produtor precisa recorrer ao exemplo da imprensa. Porque é nela, pelo menos na soviética, que se percebe que o processo de fusão, já mencionado, não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor. Nesse processo, a imprensa é a instância decisiva, e por isso é dela que tem que partir qualquer análise do intelectual como produtor. Mas não podemos demorar-nos excessivamente nessa instância. Porque na Europa Ocidental a imprensa não constitui um instrumento de produção válido nas mãos do escritor. Ela pertence ainda ao capital. Mas, como por um lado o jornal representa, do ponto de vista técnico, a posição mais importante a ser ocupada pelo escritor, e por outro lado ela é controlada pelo inimigo, não é de admirar que o escritor encontre as maiores dificuldades para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas. Um dos fenômenos mais decisivos dos últimos dez anos foi o fato de que um segmento considerável da inteligência alemã, sob a pressão das circunstâncias econômicas, experimentou, ao nível das opiniões, um desenvolvimento revolucionário sem, no entanto, poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica. Estou me referindo, é óbvio, à chamada inteligência de esquerda, e limito-me aqui à fração que podemos designar como inteligência burguesa de esquerda. Os movimentos político-literários mais importantes surgidos na Alemanha no último decênio partiram dessa fração. Seleciono dois desses movimentos, o "Ativismo" e a "Nova Objetividade", para mostrar que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor.

A palavra de ordem que resume as exigências do "Ativismo" é *logocracia,* ou reinado da inteligência. A expressão pode ser facilmente traduzida por "reinado dos intelectuais" *(Geistige)*. Com efeito, o conceito de intelectual ganhou terreno no campo da inteligência de esquerda e domina seus manifestos políticos, de Heinrich Mann a Döblin. Podemos observar

imediatamente que esse conceito foi cunhado sem levar em conta a posição da inteligência no processo produtivo. O teórico do ativismo, Hiller, não concebe os intelectuais como "membros de certos ramos profissionais", mas como "representantes de um certo tipo caracteriológico". Esse tipo caracteriológico se situa naturalmente, enquanto tal, entre as classes. Abrange um número arbitrário de existências privadas sem oferecer a mínima base para sua organização. Quando Hiller repudia a figura do líder partidário, ele admite que esse líder tem muitas qualidades; ele pode "ser mais bem informado em temas importantes... falar uma linguagem mais próxima do povo... combater mais corajosamente" que o intelectual, mas uma coisa é certa: "ele pensa deficitariamente". É provável, porém de que serve isso, se do ponto de vista político o que conta não é o pensamento individual, mas a arte de pensar na cabeça dos outros, como disse Brecht? O ativismo tentou substituir a dialética materialista pela categoria, indeterminável em termos de classe, de senso comum. Seus intelectuais representam, na melhor das hipóteses, um estamento. Em outras palavras: o princípio utilizado para definir essa coletividade é reacionário; não é de admirar, portanto, que ela não haja nunca exercido uma influência revolucionária.

Mas o princípio desastroso que serviu para constituir tal coletividade continua vivo. Pudemos dar-nos conta disso quando apareceu, há três anos, *Wissen und Verändern (Saber e mudar),* de Döblin. Esse texto surgiu, como se sabe, a título de resposta à pergunta de um jovem — Döblin o chama Sr. Hocke — que se dirigiu ao célebre autor com a pergunta: "O que fazer?". Döblin o convida a aderir à causa socialista, mas sob condições problemáticas. O socialismo, segundo Döblin, significa "liberdade, união espontânea dos homens, recusa de toda coação, indignação contra a injustiça e a violência, humanidade, tolerância, opiniões pacíficas". Qualquer que seja a validade dessa definição, Döblin faz de tal socialismo uma arma contra o movimento operário radical. Segundo Döblin, "não se pode extrair de uma coisa nada que já não esteja nela; de uma luta de classes homicida pode sair justiça, mas não socialismo". Döblin formula do seguinte modo a recomendação feita a Hocke, por essas razões e outras semelhantes: "Seu *sim* de princípio ao combate (do proletariado) só terá validade se, meu caro Senhor, se o Senhor *não* se alistar em suas fileiras. O Senhor deve contentar-se em aprovar esse combate, com emoção e tristeza, mas se fizesse mais do que isso, deixaria vaga uma posição de enorme importância...: a posição do comunismo primitivo, que se resume na liberdade individual do homem, na solidariedade espontânea, na fraternidade dos homens... Essa posição, prezado Senhor, é a única que lhe compete". Vemos aqui aonde conduz a concepção do "intelectual" como um tipo definido por suas opiniões, convicções e disposições, e não por sua posição no processo produtivo. Com diz Döblin, ele deve encontrar seu lugar *ao lado* do proletariado. Que lugar é esse? O lugar de um protetor, de um mecenas ideológico. Um lugar impossível. E assim voltamos à tese inicial: o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo.

Brecht criou o conceito de "refuncionalização" para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. No prefácio de *Versuche (Ensaios),*

esclarece Brecht: "a publicação deste texto ocorre num momento em que certos trabalhos não devem mais corresponder a experiências individuais, com o caráter de obras, e sim visar a utilização (reestruturação) de certos institutos e instituições". O que se propõe são inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas. Voltarei mais adiante a essas inovações técnicas. Limito-me aqui a aludir à diferença essencial que existe entre abastecer um aparelho produtivo e modificá-lo. E gostaria, ao iniciar minhas reflexões sobre a "Nova Objetividade", de afirmar que abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária. Sabemos, e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores rotineiros, ainda que socialistas. Defino o escritor rotineiro como o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo. Afirmo ainda que uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público. Isso me traz ao tema da "Nova Objetividade". Ela lançou a moda da reportagem. A questão é a seguinte: a quem serviu essa técnica?

Para maior clareza, coloco em primeiro plano a forma fotográfica dessa técnica. O que for válido para ela pode ser transposto para a forma literária. Ambas devem seu ímpeto excepcional à técnica da publicação: o rádio e a imprensa ilustrada. Pense-se no dadaísmo. A força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensangüentada de um assassino, na página de um livro, diz mais que o texto. A fotomontagem preservou muitos desses conteúdos revolucionários. Basta pensar nos trabalhos de John Heartfield, cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos. Mas acompanhemos um pouco mais longe a trajetória da fotografia. Que vemos? Ela se torna cada vez mais matizada, cada vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa senão: o mundo é belo. Este é o título do conhecido livro de imagens de Renger-Patsch, que representa a fotografia da "Nova Objetividade" em seu apogeu. Em outras palavras, ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados. Porque, se uma das funções econômicas da fotografia é alimentar as massas com certos conteúdos que antes ela estava proibida de consumir — a primavera, personalidades eminentes, países estrangeiros — através de uma elaboração baseada na moda, uma de suas funções políticas é a de renovar, de dentro, o mundo como ele é — em outras palavras, segundo os critérios da moda.

Temos aqui um exemplo extremo do que significa abastecer um aparelho produtivo sem

modificá-lo. Modificá-lo significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. Nesse caso, trata-se da barreira entre a escrita e a imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confiram um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas — a material e a intelectual —, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. O autor como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos outros produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum. Mencionei a fotografia; acrescentarei agora uma palavra sobre a música, baseada num depoimento de Eisler. "Também na evolução musical, tanto na esfera da produção como da reprodução, temos que reconhecer um processo de racionalização cada vez mais rápido... O disco, o cinema sonoro, o automático musical, podem... fazer circular obras-primas da música em conserva, como mercadorias. Esse processo de racionalização tem como conseqüência que a produção musical se limita a grupos cada vez menores, mas também cada vez mais qualificados. A crise da música de concerto é a crise de uma forma produtiva obsoleta, superada por novas invenções técnicas." A tarefa consistia, portanto, em refuncionalizar a forma-concerto, mediante duas condições: primeiro, eliminar a oposição entre intérprete e ouvinte, e segundo, eliminar a oposição entre técnica e conteúdo. A esse respeito, Eisler faz a instrutiva observação: "Devemos guardar-nos de sobrevalorizar a música orquestral, considerando-a a única arte elevada. Somente no capitalismo a música sem palavras teve tanta significação e conheceu uma difusão tão ampla". Ou seja, a tarefa de transformar o concerto não é possível sem a cooperação da palavra. Somente ela, como diz Eisler, pode transformar um concerto num comício político. Brecht e Eisler provaram, com a peça didática *Die Massnahme (As medidas*), que essa transformação pressupõe um altíssimo nível da técnica musical e literária.

Se voltarmos agora ao processo de fusão das formas literárias, mencionado no início, veremos como a fotografia, a música e outros elementos, que não conhecemos ainda, mergulham naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas. Somente a literalização de todas as relações vitais permite dar uma idéia exata do alcance desse processo de fusão, do mesmo modo que é o nível da luta de classes que determina a temperatura na qual se dá a fusão, de modo mais ou menos completo.

Aludi ao procedimento de um certo modismo fotográfico, que faz da miséria um objeto de consumo. Comentando agora a "Nova Objetividade" como movimento literário, darei um novo passo, dizendo que ela transformou em objeto de consumo a luta *contra a miséria.* De fato, em muitos casos sua significação política esgotou-se na transformação de reflexos revolucionários, assim que eles afloravam na burguesia, em objetos de diversão, de distração, facilmente absorvíveis pelos cabarés das grandes cidades. O que caracteriza essa literatura é a

metamorfose da luta política, de vontade de decidir em objeto de prazer contemplativo, de meio de produção em artigo de consumo. Um crítico perspicaz ilustrou esse fenômeno tomando como exemplo Erich Kästner: "Essa inteligência radical de esquerda nada tem a ver com o movimento operário. Como sintoma de desagregação burguesa, ela é a contrapartida da mímica feudal, que o Império admirou no tenente de reserva. Os publicistas radicais de esquerda, do gênero de um Kästner, Mehring ou Tucholsky, são a mímica proletária da burguesia decadente. Sua função política é gerar *cliques*, e não partidos, sua função literária é gerar modas, e não escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores. Intermediários ou profissionais da rotina, fazendo despesas extravagantes com sua pobreza e transformando numa festa sua vacuidade abissal. Nunca ninguém se acomodou tão confortavelmente numa situação tão inconfortável".

Essa escola, como disse, fez despesas extravagantes com sua pobreza. Ela se esquivou, com isso, à tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo. Porque é disso que se trata. O Estado soviético não expulsará os poetas, como o platônico, mas lhes atribuirá tarefas — e por isso mencionei no início a República de Platão — incompatíveis com o projeto de ostentar em novas "obras-primas" a pseudo-riqueza da personalidade criadora. Esperar uma renovação no sentido de tais personalidades e tais obras é um privilégio do fascismo, capaz de formulações estúpidas como aquelas com que Günther Gründel conclui sua rubrica literária, em *Missão das jovens gerações:* "Podemos terminar... essa visão panorâmica com a observação de que o *Wilhelm Meister* e o *Grüne Heinrich* de nossa geração até hoje não foram escritos". O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea está muito longe de esperar o advento de tais obras, ou de desejá-lo. Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora. Sua utilidade organizacional não precisa de modo algum limitar-se à propaganda. A tendência, em si, não basta. O excelente Lichtenberg já o disse: não importam as opiniões que temos, e sim o que essas opiniões fazem de nós. É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente» para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém.* O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual só posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht.

As tragédias e óperas continuam sendo escritas e parecem ter à sua disposição um aparelho teatral de eficácia comprovada, quando na verdade essas obras nada mais fazem que abastecer

um aparelho que se torna cada dia mais vulnerável. “Essa falta de clareza sobre sua situação”, diz Brecht, “que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta conseqüências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor.” Esse teatro de máquinas complicadas, com inúmeros figurantes, com efeitos refinados, transformou-se em instrumento contra o produtor, entre outras razões, porque tenta induzir os produtores a empenhar-se numa concorrência inútil com o cinema e o rádio. Esse teatro, seja o que está a serviço da cultura, seja o que está a serviço da diversão — eles são complementares — é o de uma camada social saturada, que transforma em excitações tudo o que toca. Sua causa é uma causa perdida. Não assim um teatro que, em vez de competir com esses novos instrumentos de difusão, procura aplicá-los e aprender com eles, em suma, confronta-se com esses veículos. O teatro épico transformou esse confronto em coisa sua. É o verdadeiro teatro do nosso tempo, pois está à altura do nível de desenvolvimento hoje alcançado pelo cinema e pelo rádio.

Para os fins desse confronto, Brecht limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com uma tribuna. Renunciou a ações complexas. Conseguiu, assim, modificar a relação funcional entre o palco e o público, entre o texto e a representação, entre o diretor e os atores. O teatro épico, disse ele, não se propõe desenvolver ações. Mas representar condições. Ele atinge essas condições, como veremos mais tarde, na medida em que interrompe a ação. Recordem-se as canções, cuja principal tarefa é interromper a ação. Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. Peço-vos licença para mostrar que esse procedimento tem aqui uma justificativa especial, e mesmo uma justificativa perfeita.

A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico,* combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel. Mostrarei, com um exemplo, como em sua seleção e tratamento dos gestos Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema, transformando um artifício freqüentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano. Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A seqüência é interrompida; o

que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico.

Ele opõe ao drama baseado no conceito da obra de arte total o laboratório dramático. Recorre, de uma nova maneira, ao velho privilégio do teatro — o privilégio de expor os presentes. O homem está no centro de suas experiências. O homem contemporâneo: reduzido, conservado em gelo num ambiente glacial. Porém como é o único à nossa disposição, temos interesse em conhecê-lo. Ele é sujeito a provas e a exames periciais. O resultado é o seguinte: o acontecimento não é transformável em seus momentos altos, pela virtude e pela decisão, mas unicamente em seu fluxo rigorosamente habitual, pela razão e pela prática. O sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de "ação" a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento. Seus meios e seus fins são mais modestos que os do teatro tradicional. Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto alienã-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive. Observe-se de passagem que não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. O teatro épico só é luxuriante nas ocasiões que oferece para o riso.

Talvez tenha chamado vossa atenção o fato de que as observações que estou a ponto de concluir só imponham ao escritor uma exigência, que é a *reflexão:* refletir sobre sua posição no processo produtivo. Podemos ter certeza de que essa reflexão levará os escritores *importantes*, isto é, os melhores técnicos do ramo, cedo ou tarde, a manifestar sua solidariedade com o proletariado do modo mais sóbrio possível. Gostaria de documentar essa afirmação com um exemplo atual, extraído de uma pequena passagem do jornal francês *Commune.* O jornal organizou um inquérito em torno do tema: "Para quem V. escreve?". Cito a resposta de René Maublanc, assim como o comentário de Aragon a seguir. "Sem dúvida", diz Maublanc, "escrevo quase exclusivamente para o público burguês. Em primeiro lugar, porque tenho que fazê-lo (aqui Maublanc se refere a suas obrigações como professor de ginásio) e, em segundo lugar, porque sou de origem burguesa, de educação burguesa e venho de um meio burguês, e, por isso, tenho uma tendência natural a dirigir-me à classe a que pertenço, que conheço melhor e que posso entender melhor. Mas isso não significa que escrevo para agradar a essa classe, ou para apoiá-la. Estou convencido, por um lado, de que a revolução proletária é necessária e desejável, e por outro lado de que ela será tanto mais fácil, bem-sucedida e incruenta quanto mais fraca for a resistência da burguesia... O proletariado precisa hoje de aliados no campo da burguesia do mesmo modo que no século XVIII a burguesia precisava de aliados no campo feudal. Gostaria de estar entre esses aliados."

Aragon comenta esse trecho: "Nosso camarada alude aqui a um fato que diz respeito a grande número de escritores contemporâneos. Nem todos têm a mesma coragem de olhar de frente esse fato... São raros os que têm tanta clareza sobre sua situação como René Maublanc. Mas é justamente desses escritores que devemos exigir mais... Não basta enfraquecer a burguesia de dentro, é necessário combatê-la junto com o proletariado... René Maublanc e muitos dos nossos amigos escritores, que ainda hesitam, têm à sua frente o exemplo dos escritores soviéticos, que se originaram da burguesia russa e que» no entanto, se tornaram pioneiros da construção

socialista".

São as palavras de Aragon. Mas como esses escritores se tornaram pioneiros? Não sem lutas amargas, não sem conflitos extremamente difíceis. As reflexões que vos apresentei tentam tirar uma lição dessa experiência. Elas se baseiam no conceito que contribuiu decisivamente para esclarecer o debate em torno da atitude dos intelectuais russos: o conceito do especialista. A solidariedade do especialista com o proletariado — e é aqui que deve começar esse processo de esclarecimento — não pode deixar de ser altamente mediatizada. Os ativistas e os partidários da "Nova Objetividade" podem dizer o que quiserem: não podem ignorar o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca faz dele um proletário. Por quê? Porque a classe burguesa pôs à sua disposição, sob a forma da educação, um meio de produção que o torna solidário com essa classe e, mais ainda, que torna essa classe solidária com ele devido ao privilégio educacional. Por isso, Aragon tem razão quando afirma, em outro contexto: "o intelectual revolucionário aparece antes de mais nada como um traidor à sua classe de origem". No escritor, essa traição consiste num comportamento que o transforma de fornecedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária. Sua ação é assim de caráter mediador, mas ela libera o intelectual daquela tarefa puramente destrutiva a que Maublanc e muitos dos seus companheiros acham necessário confiná-lo. Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro *(Geistiger)*. A inteligência que fala em nome do fascismo *deve* desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, *há* de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado.

1934

Franz Kafka

A propósito do décimo aniversário de sua morte

Potemkin

Conta-se que Potemkin sofria de graves depressões, que se repetiam mais ou menos regularmente, e durante essas crises ninguém podia aproximar-se dele, sendo o acesso a seu quarto rigorosamente proibido. Esse fato não era mencionado na corte, pois se sabia que a menor alusão a respeito acarretava o desagrado da imperatriz Catarina. Uma dessas depressões do chanceler teve uma duração excepcional, o que ocasionou sérios embaraços. Os papéis se acumulavam, e os assuntos, cuja solução era reclamada pela czarina, não podiam ser resolvidos sem a assinatura de Potemkin. Os altos funcionários estavam perplexos. Por acaso, entrou na antecâmara da Chancelaria um amanuense subalterno, Chuvalkin, que viu os conselheiros reunidos, queixando-se como de hábito. "O que se passa, Excelências? Em que posso servir Vossas Excelências?" perguntou o zeloso funcionário. Explicaram-lhe o caso, lamentando que não pudessem fazer uso dos seus serviços. "Se é só isso, meus senhores", respondeu Chuvalkin, "dêem-me os papéis, por favor." Os conselheiros, que não tinham nada a perder, concordaram, e Chuvalkin, carregando pilhas de documentos, atravessou galerias e corredores em direção ao quarto de Potemkin. Sem bater, girou imediatamente a maçaneta. O quarto não estava fechado. Potemkin estava em seu leito na penumbra, roendo as unhas, num velho roupão. Chuvalkin foi até a escrivaninha, mergulhou a pena na tinta e sem uma palavra colocou-a na mão de Potemkin, pondo o primeiro documento nos joelhos do chanceler. Depois de um olhar ausente sobre o intruso, Potemkin assinou como um sonâmbulo o primeiro papel, depois o segundo, e finalmente todos. Depois que o último papel estava assinado, Chuvalkin deixou o quarto com a mesma sem-cerimônia com que entrara, os maços debaixo do braço. Brandindo-os no ar, entrou triunfante na antecâmara. Os conselheiros se precipitaram sobre ele, arrancando-lhe os papéis das mãos. Com a respiração suspensa, inclinaram-se sobre os documentos. Ninguém disse uma palavra; o grupo estava petrificado. Mais uma vez Chuvalkin acorreu, indagando por que os conselheiros estavam tão estupefatos. Nesse momento, leu as assinaturas. Todos os papéis estavam assinados: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin...

Com dois séculos de antecipação, essa anedota anuncia a obra de Kafka. O enigma que ela contém é o de Kafka. O mundo das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes, é o mundo de Kafka. O zeloso Chuvalkin, para quem tudo parece tão fácil e que acaba voltando de mãos vazias é K., de Kafka. Potemkin, semi-adormecido e abandonado num quarto distante cujo acesso é proibido, vegetando na penumbra, é um antepassado daqueles seres todopoderosos, que Kafka instala em sótãos, na qualidade de juizes, ou em castelos, na qualidade de secretários, e que por mais elevada que seja sua posição, têm sempre as características de quem afundou, ou está afundando, mas que ao mesmo tempo podem surgir, em toda a plenitude do seu poder, nas pessoas mais subalternas e degradadas — os porteiros e os empregados decrépitos. Em que pensam, mergulhados na semi-escuridão? São talvez os descendentes de Atlas, que sustentam o globo sobre seus ombros? É por isso, talvez, que sua

cabeça "está tão inclinada no peito, que seus olhos mal podem ser vistos", como o castelão em seu retrato, ou Klamm, quando está sozinho? Não, não é o globo terrestre que eles sustentam, pois o cotidiano já é suficientemente pesado: "Seu cansaço é o do gladiador depois do combate, seu trabalho consistia em pintar o canto de uma sala de funcionário". Georg Lukács disse uma vez: para construir hoje uma mesa decente, é preciso dispor do gênio arquitetônico de um Miguel Ângelo. Lukács pensa em períodos históricos, Kafka em períodos cósmicos. Caiando um pedaço de parede, o homem precisa pôr em movimento períodos cósmicos. E isso nos gestos mais insignificantes. De muitas maneiras, e às vezes nas ocasiões mais estranhas, os personagens batem suas mãos. Kafka disse uma vez, casualmente, que essas mãos eram "verdadeiros pilões a vapor".

Travamos conhecimento com esses poderosos, em seu movimento contínuo e lento, ascendente ou descendente. Mas eles não são nunca mais terríveis que quando se levantam da mais profunda degradação, como pais. O filho tranqüiliza o velho pai, senil, depois de o ter posto na cama, com toda ternura: "— Fica tranqüilo, estás bem coberto. — Não, gritou o pai (afastando o lençol com tanta força, que ele se desdobrou no ar por um instante), e ergueu-se no leito, tocando o teto de leve com uma das mãos. Tu querias me cobrir, bem o sei, mas ainda não estou coberto. Essa é a última força que me resta, mas ela é suficiente para ti, excessiva para ti... Felizmente um pai não precisa aprender a desmascarar seu filho... Ele ficou de pé, perfeitamente livre, movendo as pernas. Seu rosto irradiava inteligência... — Sabes agora o que existia fora de ti, ao passo que até hoje sabias apenas o que te dizia respeito! É verdade que eras uma criança inocente, mas a verdade mais profunda é que eras um ser diabólico!". Ao repelir o fardo das cobertas, o pai repele com elas o fardo do mundo. Precisa pôr em movimento períodos cósmicos inteiros, para tornar viva e rica de conseqüências a imemorial relação entre pai e filho. Mas que conseqüências! Ele condena o filho a morrer por afogamento. O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície. O uniforme do pai é cheio de nódoas, sua roupa de baixo é suja. A imundície é o elemento vital do funcionário. "Ela não compreendia por que as partes se movimentavam tanto. Para sujar a escada, respondeu um funcionário, talvez por raiva, mas a resposta foi para ela esclarecedora." A imundície é de tal modo um atributo dos funcionários que eles podem ser vistos como gigantescos parasitas. Isso não se refere, naturalmente, às relações econômicas, mas às forças da razão e da humanidade, que permitem a esses indivíduos sobreviver. Do mesmo modo, nas estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho, sugando-o como um imenso parasita. Não consome apenas suas forças, consome também seu direito de existir. O pai é quem pune, mas também quem acusa. O pecado do qual ele acusa o filho parece ser uma espécie de pecado original. A definição kafkiana do pecado original é particularmente aplicável ao filho: "O pecado original, o velho delito cometido pelo homem, consiste na sua queixa incessante de que ele é vítima de uma injustiça, de que foi contra ele que o pecado original foi cometido". Mas quem é acusado desse pecado original, hereditário — o pecado de haver engendrado um herdeiro — senão o pai, pelo filho? Assim, o pecador seria o filho. Porém não se pode concluir da frase de Kafka que a acusação é pecaminosa, porque falsa. Em nenhum lugar Kafka diz que essa acusação é injusta. Trata-se de um processo sempre pendente, e nenhuma causa é mais suspeita que aquela para a qual o pai

pretende obter a solidariedade desses funcionários e empregados da Justiça. O pior, neles, não é sua infinita corruptibilidade. Pois em seu íntimo são feitos de tal maneira que sua venalidade é a única esperança que a humanidade possa alimentar a seu respeito. É certo que os tribunais dispõem de códigos. Mas eles não podem ser vistos. "Faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes", presume Kafka. No mundo primitivo, as leis e normas são não-escritas. O homem pode transgredi-las sem o saber. Contudo, por mais dolorosamente que elas afetem o homem que não tem consciência de qualquer transgressão, sua intervenção, no sentido jurídico, não é acaso, mas destino, em toda a sua ambigüidade. Segundo Hermann Cohen, numa rápida análise da antiga concepção do destino, uma idéia se impunha inelutavelmente: "são os próprios decretos do destino que parecem facilitar e ocasionar essa transgressão e essa queda". O mesmo ocorre com a instância que submete Kafka à sua jurisdição. Ela remete a uma época anterior à lei das doze tábuas, a um mundo primitivo, contra o qual a instituição do direito escrito representou uma das primeiras vitórias. É certo que na obra de Kafka o direito escrito existe nos códigos, mas eles são secretos, e através deles a pré-história exerce seu domínio ainda mais ilimitadamente.

Entre a administração e a família, Kafka vê contatos múltiplos. Na aldeia de Schlossberg havia para isso uma expressão eloqüente. "Temos aqui uma expressão que você talvez conheça: as decisões administrativas são tão tímidas quanto as moças. Bem observado, disse Kafka, bem observado, e as decisões podem ter outras coisas em comum com as moças." Entre essas qualidades comuns talvez a mais notável fosse a de se prestar a tudo, como as jovens tímidas que Kafka encontra, em *O castelo* e em *O processo* e que se revelam tão devassas no seio da família como num leito. Ele as encontra a todo instante em seu caminho; elas se oferecem com tão pouca cerimônia como a moça do albergue. "Eles se enlaçaram, o pequeno corpo ardia entre as mãos de Kafka, eles rolavam em um frenesi do qual Kafka tentava salvar-se continuamente, mas em vão; alguns passos adiante, os dois bateram surdamente na porta de Klamm e se deitaram em seguida sobre as poças de cerveja e outras imundícies que cobriam o chão. Ali permaneceram horas... nas quais Kafka experimentou constantemente a sensação de estar perdido, ou de estar num país estrangeiro, como nenhum outro homem havia estado antes, tão estrangeiro que mesmo o ar nada tinha em comum com o ar nativo, um ar asfixiante, mas cujas loucas seduções eram tão irresistíveis que não havia remédio senão ir mais longe, perder-se mais ainda." Voltaremos a essa terra estrangeira. É digno de nota, contudo, que essas mulheres que se comportam como prostitutas não são jamais belas. A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo. "É um fenômeno notável, de certo modo científico... Não pode ser a culpa que os faz belos... não pode ser também o castigo justo que desde já os embeleza... só pode ser o processo movido contra eles, que de algum modo adere a seu corpo."

Depreendemos de *O processo* que esse procedimento judicial não deixa via de regra nenhuma esperança aos acusados, mesmo quando subsiste a esperança da absolvição. É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana. Essa hipótese estaria de acordo com um fragmento de diálogo, narrado por Max Brod. "Recordo-me de uma conversa com Kafka, cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. Somos, disse ele, pensamentos niilistas, pensamentos suicidas,

que surgem na cabeça de Deus. Essa frase evocou em mim a princípio a visão gnóstica do mundo: Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. Oh não, disse ele, nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um dos seus maus dias. Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele riu: há esperança suficiente, esperança infinita — mas não para nós." Essas palavras estabelecem um vínculo com aqueles singulares personagens de Kafka, os únicos que fugiram do meio familiar e para os quais talvez ainda exista esperança. Esses personagens não são os animais, e nem sequer os seres híbridos ou imaginários, como o Gato-carneiro ou Odradek, pois todos eles vivem ainda no círculo da família. Não é por acaso que é exatamente na casa dos seus pais que Gregor Samsa se transforma em inseto, não é por acaso que o estranho animal, meio gato, meio carneiro, é um legado paterno, não é por acaso que Odradek é a grande preocupação do pai de família. Mas os "ajudantes" conseguem escapar a esse círculo.

Eles pertencem a um grupo de personagens que atravessam toda a obra de Kafka. Dele fazem parte o vigarista desmascarado em *Betrachtung* (*Meditação*), assim como o estudante, que aparece à noite no balcão como vizinho de Karl Rossmann, e os loucos que moram na cidade do sul e que não se cansam nunca. A penumbra em que transcorre sua vida lembra a iluminação trêmula em que aparecem os personagens das pequenas peças de Robert Walser, autor do romance *Der Gehülfe* (O *ajudante),* admirado por Kafka. As lendas indianas conhecem os *Gandharwe*, criaturas inacabadas, ainda em estado de névoa. É dessa natureza que são feitos os "ajudantes" de Kafka: não pertencem a nenhum dos outros grupos de personagens e não são estranhos a nenhum deles — são mensageiros que circulam entre todos. Como diz Kafka, assemelham-se a Barnabás, também um mensageiro. Ainda não abandonaram de todo o seio materno da natureza e, por isso, "instalaram-se num canto do chão, sobre dois velhos vestidos de mulher. Sua ambição... era ocupar um mínimo de espaço, e para isso, sempre sussurrando e rindo, faziam várias experiências, cruzavam seus braços e pernas, acocoravam-se uns ao lado dos outros e na penumbra pareciam um grande novelo". Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança.

A mesma norma de comportamento que nesses mensageiros é suave e flexível transforma-se em lei opressiva e sombria no restante da galeria kafkiana. Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada. Impossível falar aqui de ordens e hierarquias. O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. Novo Odisseus, livrou-se dessa sedução graças "ao olhar dirigido a um horizonte distante" ... "as sereias desapareceram literalmente diante de tamanha firmeza, e, no momento em que estava mais próximo delas, não as percebia mais". Entre os ancestrais de Kafka no mundo antigo, os judeus e os chineses, que reencontraremos mais tarde, esse antepassado grego não deve ser esquecido. Pois Odisseus está na fronteira do mito e do conto de fadas. A razão e a astúcia introduziram estratagemas no mito; por isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis. O

conto é a tradição que narra a vitória sobre esses poderes. Kafka escreveu contos para os espíritos dialéticos quando se propôs narrar sagas. Introduziu pequenos truques nesses contos e deles extraiu a prova de que "mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação". É com essas palavras que ele inicia sua narrativa sobre *O silêncio das sereias*. Pois em Kafka as sereias silenciam; elas dispõem de "uma arma ainda mais terrível que o seu canto... o seu silêncio". Elas utilizaram essa arma contra Odisseus. Mas ele, informa-nos Kafka, "era tão astuto, uma raposa tão fina, que nem sequer a deusa do destino conseguiu devassar seu interior. Embora isso seja incompreensível para a inteligência humana, talvez ele tenha de fato percebido que as sereias estavam silenciosas, usando contra elas e contra os deuses o estratagema que nos foi transmitido pela tradição apenas como uma espécie de escudo".

Em Kafka as sereias silenciam. Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga. Um símbolo da esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes. Kafka é como o rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo. Ele chegou ao palácio de Potemkin, mas acabou encontrando em seu porão Josefine, aquela ratinha cantora, que ele descreve assim: "existe nela algo de uma infância breve e pobre, algo de uma felicidade perdida e irrecuperável, mas também algo da vida ativa de hoje, com suas pequenas alegrias, incompreensíveis mas reais, e que ninguém pode extinguir' '.

Uma fotografia de criança

Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes "a pobre e breve infância" concretizou-se em imagem tão evocativa. A foto foi tirada num desses ateliês do século XIX, que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. Seus olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.

Essa tristeza profunda foi talvez um dia compensada pelo fervoroso desejo de "ser índio". "Como seria bom ser um índio, sempre pronto, a galope, inclinado na sela, trepidante no ar, sobre o chão que trepida, abandonando as esporas, porque não há esporas, jogando fora as rédeas, porque não há rédeas, vendo os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o pescoço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo." Esse desejo tem um conteúdo muito rico. Ele revela seu segredo no momento em que se realiza: na América. A importância de *Amérika* na obra de Kafka é demonstrada pelo próprio nome do herói. Enquanto nos primeiros romances o autor se designava apenas, em surdina, por uma inicial, nesse livro ele nasce de novo, no novo mundo, com seu nome completo. Experimenta esse renascimento no teatro ao ar livre de Oklahoma. "Karl viu numa esquina um cartaz com os seguintes dizeres: 'Na pista de corridas de Clayton contratam-se, das seis da manhã de hoje até a meia-noite, pessoas para o teatro de

Oklahoma. O grande teatro de Oklahoma te chama! Só hoje, só uma vez! Quem perder a ocasião hoje, a perderá para sempre! Quem pensa em seu futuro, nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, que se apresente! Nosso teatro que pode utilizar todos, cada um em seu lugar! Quem se decidir por nós, merece ser felicitado! Mas apressem-se, para serem admitidos antes da meia-noite! À meia-noite tudo estará fechado e não reabrirá mais! Maldito seja aquele que não acredita em nós! Para Clayton!'" O leitor dessas palavras é Karl Rossmann, a terceira encarnação, a mais feliz de todas, de Kafka, o herói dos romances de Kafka. A felicidade está à sua espera no teatro ao ar livre de Oklahoma, uma verdadeira pista de corridas, do mesmo modo que a infelicidade o tinha encontrado no estreito tapete de seu quarto, quando ele ali entrara "como numa pista de corridas". Desde que Kafka escrevera suas *Reflexões para os cavaleiros,* desde que descreveu o "novo advogado" "levantando até o alto as coxas e com um passo que faz ressoar o mármore a seus pés, subindo os degraus do Foro", e desde que mostrou "as crianças na estrada" trotando pelos campos com grandes saltos, os braços cruzados, essa figura se tornara familiar para ele. Com efeito, às vezes ocorre que Karl Rossmann, "distraído por falta de sono, perca seu tempo dando pulos inutilmente altos". Por isso, é somente numa pista de corridas que ele pode chegar ao objeto dos seus desejos.

Essa pista é ao mesmo tempo um teatro, e isso constitui um enigma. Mas o lugar enigmático e a figura inteiramente transparente e não-enigmática de Karl Rossmann pertencem ao mesmo contexto. Pois, se Karl Rossmann é transparente, límpido e mesmo desprovido de caráter, ele o é no sentido utilizado por Franz Rosenzweig em seu *Stern der Erlösung (Estrela da redenção*). Na China, o homem interior é "inteiramente desprovido de caráter; o conceito do sábio, encarnado classicamente... por Confúcio, supõe um caráter totalmente depurado de todas as particularidades; ele é o homem verdadeiramente sem caráter, isto é, o homem médio... O que define o chinês é algo de completamente distinto do caráter: uma pureza elementar dos sentimentos". Como quer que possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos — talvez ela seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual —, o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências. Num comentário inédito sobre *Brudermord* (O *fratricídio*), Werner Kraft observou lucidamente que a ação dessa pequena história era de natureza cênica. "O espetáculo pode começar e é anunciado por uma campainha. Este som se produz da forma mais natural, no momento em que Wese deixa a casa em que se encontra seu escritório. Mas essa campainha, diz o autor expressamente, *toca alto demais para uma simples campainha de porta, ela ressoa na cidade inteira, até o céu.*" Assim como essa campainha, que toca alto demais e chega até o céu, os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e

explicá-los. Na *Verwandlung* (*Metamorfose*), lemos sobre "a estranha maneira que tem o chefe de sentar-se em sua escrivaninha e falar de cima para baixo com seu empregado, que além disso precisa chegar muito perto, devido à surdez do patrão". Mas no *Prozess* (O *processo)* não existem mais essas justificações. No penúltimo capítulo, K. "parou nos primeiros bancos, mas para o padre a distância ainda era excessiva. Estendeu a mão e mostrou com o indicador um lugar mais próximo do púlpito. K. o seguiu até esse lugar, precisando inclinar a cabeça fortemente para trás a fim de ver o padre".

Se é certo, como diz Max Brod, que "era imenso o mundo dos fatos que ele considerava importantes", o mais imenso de todos era o mundo dos gestos. Cada um é um acontecimento em si e por assim dizer um drama em si. O palco em que se representa esse drama é o teatro do mundo, com o céu como perspectiva. Por outro lado, este céu é apenas pano de fundo; investigá-lo segundo sua própria lei significaria emoldurar um pano de fundo teatral e pendurá-lo numa galeria de quadros. Como El Greco, Kafka despedaça o céu, atrás de cada gesto; mas como em El Greco, padroeiro dos expressionistas, o gesto é o elemento decisivo, o centro da ação. Os que ouviram a batida no portão se afastam, curvados de terror. Um ator chinês representaria assim o terror, mas não assustaria ninguém. Em outra passagem o próprio K. faz teatro. Semiconsciente do que fazia, ele "levantou cuidadosamente os olhos..., pegou um dos papéis, sem olhá-lo, colocou-o na palma da mão e o ofereceu lentamente aos cavalheiros, enquanto ele próprio se erguia. Ele não pensava em nada de preciso, mas tinha apenas a sensação de que era assim que ele teria que se comportar, quando terminasse a grande petição que deveria inocentá-lo completamente". Esse gesto supremamente enigmático e supremamente simples é um gesto de animal. Podemos ler durante muito tempo as histórias de animais de Kafka sem percebermos que elas não tratam de seres humanos. Quando descobrimos o nome da criatura — símio, cão ou toupeira —, erguemos os olhos, assustados, e verificamos que o mundo dos homens já está longe. Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis.

Porém elas também são intermináveis quando partem das histórias alegóricas. Pense-se na parábola *Vor dem Gesetz (Diante da lei)*. O leitor que a encontra no *Landarzt (Médico de aldeia)* percebe os trechos nebulosos que ela contém. Mas teria pensado nas inúmeras reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta? É o que ele faz em *O processo*, por intermédio do padre, e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola. Mas a palavra "desdobramento" tem dois sentidos. O botão se "desdobra" na flor, mas o papel "dobrado" em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser "desdobrado", transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. Apesar disso, elas não se ajustam inteiramente à prosa ocidental e se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha.* Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal. São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos. Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe; podemos dizer no máximo que

um ou outro trecho alude a ela. Kafka talvez dissesse: esses trechos constituem os resíduos dessa doutrina e a transmitem. Mas podemos dizer igualmente: eles são os precursores dessa doutrina, e a preparam. De qualquer maneira, trata-se da questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Essa questão preocupou Kafka como nenhuma outra e era impenetrável para ele. Assim como, na célebre conversa de Erfurt entre Goethe e Napoleão, o Imperador substituiu a política pelo destino, Kafka poderia ter substituído a organização pelo destino. A organização está constantemente presente em Kafka, não somente nas gigantescas hierarquias de funcionários, em *O processo* e *O castelo*, mas de modo ainda mais tangível nos incompreensíveis projetos de construção, descritos em *A muralha da China.*

"A muralha deveria servir de proteção durante séculos; por isso, o máximo de cuidado na construção, a utilização dos conhecimentos arquitetônicos de todos os tempos e de todos os povos e um duradouro sentimento de responsabilidade por parte dos construtores constituíam pressupostos indispensáveis para esse trabalho. Para as obras acessórias assalariados ignorantes do povo podiam ser usados, homens, mulheres, crianças, enfim, todos os que se empregavam para ganhar dinheiro; mas já para dirigir quatro desses assalariados um homem culto era necessário, especializado em arquitetura... Nós — estou falando aqui em nome de muitos — somente aprendemos a nos conhecer soletrando as instruções dos nossos superiores, descobrindo que sem sua liderança nosso saber acadêmico e nosso bom senso não teriam sido suficientes para podermos executar a pequena tareia que nos cabia no grande todo/' Essa organização se assemelha ao destino. Em seu famoso livro *A civilização e os grandes rios históricos*, Metchnikov descreve o esquema dessa organização com palavras que poderiam ser de Kafka. "Os canais do Yang-tsé-kiang e as represas do Huang-ho são provavelmente o resultado de um trabalho comum, conscientemente organizado, de... gerações... A menor desatenção na escavação de um fosso ou na sustentação de uma represa, a menor negligência, uma atitude egoísta por parte de um homem ou de um grupo de homens na tarefa de conservar os recursos hidráulicos da comunidade, podem originar, nessas circunstâncias insólitas, grandes males e desgraças sociais de conseqüências incalculáveis. Por isso, um funcionário encarregado de administrar os rios exigia, com ameaças de morte, uma estreita e duradoura solidariedade entre massas da população que muitas vezes eram estranhas e mesmo inimigas entre si; ele condenava todos a trabalhos cuja utilidade coletiva só se evidenciava com o tempo, e cujo plano de conjunto era muitas vezes incompreensível para o homem comum."

Kafka queria ser incluído entre esses homens comuns. Pouco a pouco os limites de sua compreensão se tornaram evidentes. Ele quer mostrar aos outros esses limites. Às vezes ele se parece com o Grande Inquisidor, de Dostoievski: "Estamos, portanto, em presença de um mistério, que não podemos compreender. E, como se trata de um enigma, tínhamos o direito de pregar, de ensinar aos homens que o que estava em jogo não era nem a liberdade nem o amor, mas um enigma, um segredo, um mistério, ao qual tinham que se submeter, sem qualquer reflexão, e mesmo contra sua consciência". Nem sempre Kafka resistiu às tentações do misticismo. Sobre seu encontro com Rudolf Steiner possuímos uma página de diário, que pelo menos na forma em que foi publicada não reflete a posição de Kafka. Teria se recusado a revelar sua opinião? Sua atitude com relação aos próprios textos sugere que essa hipótese não é de modo algum impossível. Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas.

Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação. É com prudência, com circunspecção, com desconfiança que devemos penetrar, tateando, no interior dessas parábolas. Devemos ter presente sua maneira peculiar de lê-las, como ela transparece na sua interpretação da parábola citada. Precisamos pensar também em seu testamento. Suas instruções para que sua obra póstuma fosse destruída são tão difíceis de compreender e devem ser examinadas tão cuidadosamente como as respostas do guardião da porta, diante da lei. Cada dia de sua vida confrontará Kafka com atitudes indecifráveis e com explicações ininteligíveis, e é possível que pelo menos ao morrer Kafka tivesse decidido pagar seus contemporâneos na mesma moeda.

O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco. E a prova é que todos são contratados no teatro de Oklahoma. Impossível conhecer os critérios que presidem a essa contratação. O talento de ator, que parece o critério mais óbvio, não tem nenhuma importância. Podemos exprimir esse fato de outra forma: não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos. Está absolutamente excluído que eles *sejam* o que *representam.* Representando seus papéis, os atores procuram um abrigo no teatro ao ar livre, como os seis atores de Pirandello procuram um autor. Para uns e outros, a cena constitui o último refúgio, e não é impossível que esse refúgio seja também a salvação. A salvação não é uma recompensa outorgada à vida, mas a última oportunidade de evasão oferecida a um homem, como diz Kafka, "cujo próprio crânio bloqueia... o caminho". A lei desse teatro está numa frase escondida no *Bericht für eine Akademie (Relatório à academia*): "... eu imitava porque estava à procura de uma saída, por nenhuma outra razão". No final do seu processo, K. parece ter um pressentimento de tudo isso. Ele se volta de repente para os dois cavalheiros de cartola, que vieram levá-lo, e pergunta: "— Em que teatro trabalham os Senhores? — Teatro? perguntou um deles, pedindo conselho ao outro, com os lábios trêmulos. Este reagiu como um mudo, que luta com um organismo recalcitrante". Eles não responderam à pergunta, mas esses indícios fazem supor que foram afetados por ela.

Todos os atores que se tornaram membros do teatro ao ar livre são servidos num grande banco, recoberto com uma toalha branca. "Todos estavam alegres e excitados." Para celebrar, os figurantes fazem o papel de anjos, em altos pedestais cobertos com panos ondulantes e que têm uma escada em seu interior. Todos os elementos de uma quermesse campestre, ou talvez de uma festa infantil, na qual o menino da foto, vestido com sua roupa excessivamente pomposa, teria talvez perdido a tristeza do seu olhar. Sem as asas postiças, talvez fossem anjos de verdade. Eles têm precursores na obra de Kafka, entre eles o empresário teatral, que sobe na rede para confortar o trapezista acometido da "primeira dor", acaricia-o e aperta o seu rosto contra o seu, de modo que "as lágrimas do trapezista o inundaram também". Outro anjo, anjo guardião ou guardião da lei, depois do "fratricídio" se encarrega do assassino Schmar, que "cola a boca no ombro do guarda" e o leva consigo, com passos leves. O último romance de Kafka termina nas cerimônias campestres de Oklahoma. Segundo Soma Morgenstern, "em Kafka, como em todos os fundadores de religião, sopra um ar de aldeia". Devemos recordar aqui a concepção da piedade, sustentada por Lao-tsé, da qual Kafka deu uma descrição completa em *Nächste Dorf (A aldeia próxima*): "Duas aldeias vizinhas podem estar ao alcance da vista e ouvir os galos e os cães uma da outra, mas seus habitantes morrem velhos, sem jamais viajarem de uma para outra".

São palavras de Lao-tsé. Kafka também compunha parábolas, mas não fundou nenhuma religião.

Recordemos a aldeia ao pé do castelo, do qual K. recebe a confirmação misteriosa e inesperada de sua designação como agrimensor. Em seu posfácio a *O castelo*, Brod informa que Kafka tinha pensado num vilarejo específico ao criar essa aldeia: Zürau, no Erzgebirge. Mas podemos reconhecer nela outro lugar. É a aldeia mencionada numa lenda talmúdica, narrada por um rabino em resposta à pergunta: por que os judeus preparam um banquete na noite de sexta-feira? É a história de uma princesa exilada, longe dos seus compatriotas, que definha numa aldeia cuja língua ela não compreende. Um dia ela recebe uma carta do seu noivo, anunciando que não a tinha esquecido e que estava a caminho para revê-la. O noivo, diz o rabino, é o Messias, a princesa a alma, e a aldeia o corpo. Ignorando a língua falada na aldeia, seu único meio para comunicar-lhe a alegria que sente é preparar para ela um festim. Essa aldeia talmúdica está no centro do mundo kafkiano. O homem de hoje vive em seu corpo como K. ao pé do castelo: ele desliza fora dele e lhe é hostil. Pode ocorrer que o homem acorde um dia e verifique que se transformou num inseto. O país de exílio — o seu exílio — apoderou-se dele. É o ar dessa aldeia que sopra no mundo de Kafka, e é por isso que ele nunca cedeu à tentação de fundar uma religião. É nesse vilarejo que estão o chiqueiro de onde saem os cavalos para o médico de aldeia, o sufocante quarto dos fundos onde Klamm está sentado diante de um copo de cerveja, com o charuto na boca, e o portão no qual não se pode bater sem desafiar a morte. O ar dessa aldeia é impuro, com a mescla putrefata das coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais. Em sua vida, Kafka teve que respirar essa atmosfera. Não era nem adivinho nem fundador de religiões. Como conseguiu suportar tal atmosfera?

O homenzinho corcunda

Há muito se sabe que Knut Hamsun tinha o hábito de publicar suas opiniões na seção dos leitores do jornal que circulava na cidadezinha perto da qual ele vivia. Há alguns anos foi instaurado nessa cidade um processo contra uma jovem que assassinara seu filho recém-nascido. Ela foi condenada à prisão. Pouco depois apareceu na folha local uma carta de Hamsun. O autor dizia que daria as costas a uma cidade que aplicasse a mães capazes de matar seus filhos outra pena que a mais severa: se não a forca, pelo menos a prisão perpétua. Passaram-se alguns anos. Hamsun publicou *Benção da terra,* na qual havia a história de uma empregada doméstica que comete o mesmo crime, recebe a mesma pena e certamente não merecia um castigo mais severo, como o leitor percebe claramente.

As reflexões póstumas de Kafka, contidas em *A grande muralha da China,* fazem lembrar esse episódio. Pois assim que apareceu o volume póstumo, foi publicada uma exegese de Kafka, baseada apenas nessas reflexões e que procurava interpretá-las, ignorando sumariamente a própria obra. Há dois mal-entendidos possíveis com relação a Kafka: recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial. A primeira é devida a Hellmuth Kaiser; a segunda foi praticada por numerosos autores, como H. J. Schoeps, Bernhard Rang e Groethuysen. Willy Haas pode também ser incluído nessa corrente, embora em outras ocasiões tenha escrito comentários muito instrutivos sobre Kafka, como veremos a seguir. Isso não o impediu de explicar a obra de Kafka

em seu conjunto segundo certos lugares-comuns teológicos. “O poder superior” — escreve ele —, “a esfera da graça, é descrito em seu grande romance *O castelo*, enquanto o poder inferior, a esfera do julgamento e da danação, é descrito em outro grande livro, *O processo.* Tentou descrever a terra, esfera intermediária entre esses dois planos..., o destino terreno, com suas difíceis exigências, e de modo altamente estilizado, num terceiro romance, *América*.” O primeiro terço dessa interpretação constitui hoje, a partir de Brod, patrimônio comum da exegese kafkiana. Assim, por exemplo, escreve Bernhard Rang: “Na medida em que o Castelo pode ser visto como a sede da Graça, os vãos esforços e tentativas dos homens significam, teologicamente falando, que eles não podem forçar e provocar arbitrariamente, por um ato de vontade, a graça divina. A agitação e a impaciência inibem e perturbam o silêncio grandioso de Deus”. É uma interpretação cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção. Willy Haas é especialmente claro nessa linha de argumentação: “Kafka descende... de Kierkegaard e de Pascal; podemos considerá-lo o único descendente legítimo desses dois filósofos. Os três partem, com a mesma dureza implacável, do mesmo tema religioso de base: o homem nunca tem razão em face de Deus... O mundo superior de Kafka, o Castelo, com seus funcionários imprevisíveis, mesquinhos, complicados e gananciosos, e seu estranho Céu, brincam com os homens impiedosamente...; no entanto nem diante desse Deus o homem tem razão”. Em suas especulações bárbaras, que de resto não são sequer compatíveis com o próprio texto literal de Kafka, essa teologia fica muito aquém da doutrina da justificação, de Anselmo de Salisbury. É exatamente em O *castelo* que encontramos a frase: “Pode um só funcionário perdoar? No máximo, a administração como um todo poderia fazê-lo, mas provavelmente ela não pode perdoar, e sim julgar, apenas”. Esse tipo de interpretação levou rapidamente a um beco sem saída. “Nada disso”, diz Denis de Rougemont, “significa a miséria de um homem sem Deus, mas a miséria do homem ligado a um Deus que ele não conhece, porque não conhece o Cristo.”

É mais fácil extrair conclusões especulativas das notas póstumas de Kafka que investigar um único dos temas que aparecem em seus contos e romances. No entanto somente esses temas podem lançar alguma luz sobre as forças arcaicas que atravessam a obra de Kafka — forças, entretanto, que com igual justificação poderíamos identificar no mundo contemporâneo. Quem pode dizer sob que nome essas forças apareceram a Kafka? O que é certo é que ele não se encontrou nelas. Não as conheceu. No espelho da culpa, que o mundo primitivo lhe apresentou, ele viu apenas o futuro, sob a forma do tribunal. Como representar esse tribunal? Seria o julgamento final? O juiz não se converte em acusado? A punição não está no próprio processo? Kafka não respondeu a essas perguntas. Veria alguma utilidade nelas? Ou julgava preferível adiá-las? Nas narrativas que ele nos deixou, a epopéia recuperou a significação que lhe dera Scherazade: adiar o que estava por vir. O adiamento é em *O processo* a esperança dos acusados — contanto que o procedimento judicial não se transforme gradualmente na própria sentença. O adiamento beneficiaria mesmo o Patriarca, e para isso deveria renunciar ao papel que lhe cabe na tradição. “Posso imaginar um outro Abraão, que não chegaria evidentemente à condição de Patriarca, nem sequer à de negociante de roupas usadas, que se disporia a cumprir a exigência do sacrifício, obsequioso como um garçom, mas que não consumaria esse sacrifício, porque não pode sair de casa, onde é indispensável, porque seus negócios lhe impõem obrigações, porque há sempre alguma coisa a arrumar, porque a casa não está pronta, e sem que ela esteja pronta

não pode sair, como a própria Bíblia admite, quando diz: ele pôs em ordem sua casa."

Abraão parece "obsequioso como um garçom". Só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa. É esse gesto, que ele não compreende, que constitui o elemento nebuloso de suas parábolas. É dele que parte a obra literária de Kafka. Sabe-se como ele era reticente com relação a essa obra. Em seu testamento, ordenou que ela fosse destruída. Esse testamento, que nenhum estudo sobre Kafka pode ignorar, mostra que o autor não estava satisfeito; que ele considerava seus esforços malogrados; que ele se incluía entre os que estavam condenados ao fracasso. Fracassada foi sua grandiosa tentativa de transformar a literatura em doutrina, devolvendo-lhe, sob a forma de parábolas, a consistência e a austeridade que lhe convinham, à luz da razão. Nenhum escritor seguiu tão rigorosamente o preceito de "não construir imagens".

"Era como se a vergonha devesse lhe sobreviver" — são as últimas palavras de *O processo*. A vergonha, que nele corresponde à "pureza elementar dos sentimentos", é o mais forte gesto de Kafka. Ela tem uma dupla face. A vergonha é ao mesmo tempo uma reação íntima do indivíduo e uma reação social. Não é apenas vergonha dos outros, mas vergonha pelos outros. A vergonha de Kafka é tão pouco pessoal quanto a vida e o pensamento que ela determina e sobre os quais Kafka escreveu: "Ele não vive por causa de sua vida pessoal, nem pensa por causa do seu pensamento pessoal. Tudo se passa como se ele vivesse e pensasse sob o peso de uma obrigação familiar... Por causa dessa família desconhecida... ele não podia ser despedido". Não conhecemos a composição dessa família desconhecida, constituída por homens e animais. Só uma coisa é clara: é ela que o força, ao escrever, a movimentar períodos cósmicos. Obedecendo às exigências dessa família, Kafka rola o bloco do processo histórico, como Sísifo rola seu rochedo. Nesse movimento, o lado de baixo desse bloco se torna visível. Não é um espetáculo agradável. Mas Kafka consegue suportar essa visão. "Ter fé no progresso não significa julgar que o progresso já aconteceu. Isso não seria mais fé." A época em que ele vive não representa para Kafka nenhum progresso com relação ao começo primordial. Seus romances se passam num lamaçal. A criatura para ele está no estágio que Bachofen caracterizou como hetaírico. O fato de que esse estágio esteja esquecido não significa que ele não se manifeste no presente. Ao contrário, é esse esquecimento que o torna presente. Ele é descoberto por uma experiência mais profunda que a do homem comum. Em uma de suas primeiras anotações, escreve Kafka: "Eu tenho experiência e não estou brincando quando digo que essa experiência é uma espécie de enjôo em terra firme". Não é por acaso que a primeira *Reflexão* parte de um balanço. Kafka é inesgotável em sua descrição da natureza oscilante das experiências. Cada uma cede à outra, mistura-se com a experiência contrária. "Era um dia quente de verão." — começa *Schlag ans Hoftor (Batida no portão)* — "Voltando para casa com minha irmã, passei diante de um portão. Não sei se ela bateu no portão, por capricho ou distração, ou se apenas ameaçou fazê-lo com o punho, sem bater." A mera possibilidade da terceira hipótese faz as duas outras, aparentemente inocentes, aparecerem sob outra luz. É do pântano dessas experiências que emergem os personagens femininos de Kafka. São figuras de lodo, como Leni, que "separa o dedo médio e o anular de sua mão direita, de modo que 'a película que une os dois dedos se estende quase até atingir a articulação superior do dedo mínimo". A ambígua Frieda se recorda de sua vida passada. "Belos tempos. Nunca me perguntaste nada sobre o meu passado." Esse passado se estende até o ponto mais escuro das profundezas em que se dá aquela cópula cuja

"voluptuosidade desenfreada", para usar as palavras de Bachofen, "é abominada pelos poderes imaculados da luz divina e que justifica a expressão *luteae voluptates,* de Amobius".

Só a partir desse fato podemos compreender a técnica narrativa de Kafka. Quando outros personagens têm algo que dizer a K., eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido. É nesse sentido que Willy Haas interpreta, com razão, o movimento de *O processo,* dizendo que "o objeto desse processo, o verdadeiro herói desse livro inacreditável, é o esquecimento... cujo principal atributo é o de esquecer-se a si mesmo... Ele se transformou em personagem mudo na figura do acusado, figura da mais grandiosa intensidade". Não podemos afastar de todo a hipótese de que esse "centro misterioso" derive da "religião judaica". "A memória enquanto piedade desempenha aqui um papel supremamente misterioso. O mais profundo atributo de Jeová é que ele se recorda, que conserva uma memória infalível até 'a terceira e quarta geração', até a 'centésima' geração; o momento mais sacrossanto do ritual é o apagamento dos pecados no livro da memória".

Mas o esquecimento — e aqui atingimos um novo patamar na obra de Kafka — não é nunca um esquecimento individual. Tudo o que é esquecido se mescla a conteúdos esquecidos do mundo primitivo, estabelece com ele vínculos numerosos, incertos, cambiantes, para formar criações sempre novas. O esquecimento é o receptáculo a partir do qual emergem à luz do dia os contornos do inesgotável mundo intermediário, nas narrativas de Kafka. "Aqui a plenitude do mundo é considerada a única realidade. Todo espírito precisa fazer-se coisa, ser isolado, para adquirir um lugar e um direito à existência... O espiritual, na medida em que ainda desempenha um papel, pulveriza-se em espíritos. Os espíritos se tornam entes completamente individuais, com os seus próprios nomes estreitamente associados ao nome de quem os venera... despreocupada, a plenitude do mundo recebe da plenitude desses espíritos uma nova plenitude... Sem provocar nenhuma inquietação, aumenta a massa dos espíritos... aos antigos espíritos se acrescentam novos, todos com seu nome e distintos uns dos outros." Essas palavras não se referem a Kafka, e sim à China. É assim que Franz Rosenzweig descreve o culto dos antepassados na *Estrela da redenção*. Do mesmo modo que para Kafka o mundo dos fatos importantes era imenso, também era imenso o mundo dos seus ancestrais, e é certo que esse mundo, como o mastro totêmico dos primitivos, chegava até os animais, em seu movimento descendente. De resto, não é somente em Kafka que os animais são os receptáculos do esquecimento. Na profunda obra de Tieck, *Der Blonde Eckbert* (O *louro Eckbert),* o nome esquecido de um cãozinho — Strohmi — figura como símbolo de uma culpa enigmática. Podemos entender assim por que Kafka não se cansava de escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido. Eles não são um fim em si, mas sem eles nada seria possível. Recorde-se o "artista da fome", que "a rigor era apenas um obstáculo no caminho que levava às estrebarias". Não vemos, em *Bau* (*Construção*) ou no *Riesenmaulwurf* (*Toupeira gigante*), o animal refletindo e ao mesmo tempo cavando suas galerias subterrâneas? Por outro lado, esse pensamento é algo de muito confuso. Indeciso, ele oscila de uma preocupação para outra, saboreia todos os medos e tem a inconstância do desespero. Por isso, em Kafka também existem borboletas; o "caçador Gracchus", sob o peso de uma culpa da qual ele nada quer saber,

“transforma-se em borboleta”. “Não riam, diz o caçador Gracchus.” O que é certo é que de todos os seres de Kafka são os animais os que mais refletem. O que é a corrupção no mundo do direito, a angústia é no mundo do pensamento. Ela perturba o pensamento, mas constitui o único elemento de esperança que ele contém. Porém em nosso corpo o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo, e, por isso, compreendemos a razão pela qual Kafka chamava “o animal” à tosse que irrompia das suas entranhas. Era o posto avançado da grande horda.

Em Kafka, Odradek é o mais estranho bastardo gerado pelo mundo pré-histórico com seu acasalamento com a culpa. “À primeira vista ele tem o aspecto de um carretei achatado, em forma de estrela, e de fato parece ter alguma analogia com um novelo de fios: de qualquer maneira só poderiam ser fios rasgados, velhos, interligados por nós, emaranhados um no outro, dos mais diferentes tipos e cores. Mas não é apenas um carretei, porque do centro da estrela sai um bastonete transversal, ao qual se junta outro no canto direito. Com auxílio desse último bastonete e de uma das pontas da estrela, a criatura pode ficar de pé, como se tivesse duas pernas.” Odradek “fica alternadamente no sótão, na escada, no corredor, no vestíbulo”. Ele freqüenta, portanto, os mesmos lugares que o investigador da Justiça, à procura da culpa. O sótão é o lugar dos objetos descartados e esquecidos. A obrigação de comparecer ao tribunal evoca talvez o mesmo sentimento que a obrigação de remexer arcas antigas, deixadas no sótão durante anos. Se dependesse de nós, adiaríamos a tarefa até o fim dos nossos dias, do mesmo modo que K. acha que seu documento de defesa “poderá um dia ocupar sua inteligência senil, depois da aposentadoria”.

Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. Deformada é a “preocupação do pai de família”, que ninguém sabe em que consiste, deformado o inseto, que como sabemos é na realidade Gregor Samsa, deformado o grande animal, meio carneiro e meio gato, para o qual talvez “a faca do carniceiro fosse uma salvação”. Mas esses personagens de Kafka se associam, através de uma longa série de figuras, com a figura primordial da deformação, o corcunda. Entre as atitudes descritas por Kafka em suas narrativas nenhuma é mais freqüente que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. Ela é provocada pelo cansaço nos membros do tribunal, pelo ruído nos porteiros do hotel, pelo teto excessivamente baixo nos freqüentadores das galerias. Contudo na *Strafkolonie (Colônia penal)* os dirigentes se servem de uma antiga máquina que grava letras floreadas nas costas do culpado, aumenta as incisões, acumula os ornamentos, até que suas costas se tornem clarividentes, possam elas próprias decifrar as inscrições, descobrindo assim o nome da culpa desconhecida. São, portanto, as costas que importam. São elas que importam para Kafka, desde muito tempo. Lemos nas primeiras anotações do *Diário* : “Para ficar tão pesado quanto possível, o que considero bom para o sono, eu cruzava os braços e punha as mãos nos ombros, como um soldado com sua mochila”. É claro que a idéia de estar carregado tem relação com a de esquecer — no sono. Uma canção popular — *O homenzinho corcunda* — concretiza essa relação. O homenzinho é o habitante da vida deformada; desaparecerá quando chegar o Messias, de quem um grande rabino disse que ele não quer mudar o mundo pela força, mas apenas retificá-lo um pouco.

“Vou para o meu quartinho/ para fazer minha caminha/ e encontro um homenzinho corcunda/ que

começa a rir.” É o riso de Odradek, que “ressoa como o murmúrio de folhas caídas”. A canção continua: “Quando me ajoelho em meu banquinho/ para rezar um pouquinho/ encontro um homenzinho corcunda/ que começa a falar./ Querida criancinha, por favor/ Reza também pelo homenzinho corcunda”. Assim termina a canção. Em suas profundezas, Kafka toca o chão que não lhe era oferecido nem pelo “pressentimento mítico” nem pela “teologia existencial”. É o chão do mundo germânico e do mundo judeu. Se Kafka não rezava, o que ignoramos, era capaz ao menos, como faculdade inalienavelmente sua, de praticar o que Malebranche chamava “a prece natural da alma” — a atenção. Como os santos em sua prece, Kafka incluía na sua atenção todas as criaturas.

Sancho Pança

Conta-se que numa aldeia hassídica alguns judeus estavam sentados numa pobre estalagem, num sábado à noite. Eram todos residentes do lugar, menos um desconhecido, de aspecto miserável, mal vestido, escondido num canto escuro, nos fundos. Conversava-se aqui e ali. Num certo momento, alguém se lembrou de perguntar o que cada um desejaria, se um único desejo pudesse ser atendido. Um queria dinheiro, outro um genro, outro uma nova banca de carpinteiro, e assim por diante. Depois que todos falaram, restava apenas o mendigo, em seu canto escuro. Interrogado, ele respondeu, com alguma relutância: “Gostaria de ser um rei poderoso, governando um vasto país, e que uma noite, ao dormir em meu palácio, um exército inimigo invadisse o meu reino, e que antes do nascer do dia os cavaleiros tivessem entrado em meu castelo, sem encontrar resistência, e que acordando assustado eu não tivesse tempo de me vestir, e com uma simples camisa no corpo eu fosse obrigado a fugir, perseguido sem parar, dia e noite, por montes, vales e florestas, até chegar a este banco, neste canto, são e salvo. É o meu desejo”. Os outros se entreolharam sem entender. “— E o que você ganharia com isso?” perguntaram. “— Uma camisa”, foi a resposta.

Essa história conduz ao centro da obra de Kafka. Não está dito que as deformações que um dia o Messias corrigirá são apenas as do nosso espaço. Certamente são também as do nosso tempo. E certamente Kafka pensou nisso. É com uma certeza desse gênero que seu avô diz: “A vida é surpreendentemente curta. Ela é mesmo tão curta em minha memória, que mal posso compreender, por exemplo, como um jovem pode se decidir a viajar para a próxima aldeia sem temer — mesmo deixando de lado os acidentes imprevisíveis — que o tempo de toda uma vida normal e sem imprevistos seja insuficiente para terminar essa viagem”. O mendigo é um irmão desse velho. Em sua “vida normal e sem imprevistos” ele não encontra tempo para um só desejo, mas na vida anormal e cheia de imprevistos da fuga, que ele fantasia em sua história, ele renuncia a qualquer desejo e o troca pela sua realização.

Entre as criaturas de Kafka existe uma tribo singularmente consciente da brevidade da vida. Ela vem da “cidade do sul”, que Kafka caracteriza com o seguinte diálogo: “Ali estão as pessoas! Imaginem, elas não dormem! — E por que não? — Porque não se cansam nunca. — E por que não? — Porque são tolos. — Então os tolos não se cansam? — Como poderiam os tolos cansar-se?”. Como se vê, os tolos têm afinidades com os infatigáveis ajudantes. Mas essa tribo tem ainda outras características. De passagem, ouvimos um comentário segundo o qual os rostos dos

ajudantes "lembravam os de adultos, talvez mesmo os de estudantes". Com efeito, os estudantes, que em Kafka aparecem nos lugares mais estranhos, são os chefes e porta-vozes dessa tribo. "— Mas quando dormem vocês? perguntou Karl, olhando admirado os estudantes. — Ah, dormir! disse o estudante. Dormirei quando tiver acabado os meus estudos." Pense-se nas crianças: com que relutância vão para a cama! Pois enquanto dormem, alguma coisa interessante poderia acontecer. "Não se esqueça do melhor!" é uma observação "que nos é familiar a partir de uma quantidade incerta de velhas narrativas, embora ela talvez não ocorra em nenhuma." Porém o esquecimento diz sempre respeito ao melhor, porque diz respeito à possibilidade da redenção. "A idéia de querer ajudar-me", diz, ironicamente, o espírito sempre inquieto do caçador Gracchus, "é uma doença que deve ser curada na cama." Os estudantes não dormem, por causa dos seus estudos, e talvez a maior virtude dos estudos é mantê-los acordados. O artista da fome jejua, o guardião da porta silencia e os estudantes velam: assim, ocultas, operam em Kafka as grandes regras da ascese.

Os estudos são seu coroamento. Kafka os traz à luz do dia, resgatando-os dos anos extintos de sua infância. "Numa cena não muito diferente, há muitos anos, Karl se sentava, em casa, à mesa dos seus pais, fazendo seus deveres escolares, enquanto o pai lia o jornal ou fazia contabilidade e redigia a correspondência para uma firma, e a mãe costurava, levantando muito alto a linha. Para não incomodar o pai, Karl só colocava na mesa o caderno e o material de escrever, arrumando os livros necessários em cadeiras à direita e à esquerda. Como tudo era tranqüilo ali! Como era rara a visita dos estranhos!". Talvez esses estudos não tenham servido para nada. Mas esse "nada" é muito próximo daquele "nada" taoísta que nos permite utilizar "alguma coisa". É em busca desse "nada" que Kafka formulava o desejo de "fabricar uma mesa com uma perícia exata e escrupulosa, e ao mesmo tempo não fazer nada, de tal maneira que, em vez de dizerem: o martelo não é nada para ele, as pessoas dissessem: o martelo é para ele um verdadeiro martelo e ao mesmo tempo não é nada, e com isso o martelo se tornaria ainda mais audacioso, mais decidido, mais real e, se se quiser, mais louco". Em seus estudos, os estudantes têm uma atitude igualmente resoluta e igualmente fanática. Essa atitude não pode ser mais estranha. Escrevendo e estudando, as pessoas perdem o fôlego. "Muitas vezes o funcionário dita em voz tão baixa que o escrevente não ouve nada se estiver sentado, e, por isso, precisa pular, capturar as palavras ditadas, sentar-se depressa e escrevê-las, em seguida pular de novo, e assim por diante. Como é singular! É quase incompreensível." Mas talvez possamos compreender melhor se voltarmos aos atores do teatro ao ar livre. Os atores têm que ficar extremamente atentos às suas deixas. Eles se assemelham também sob outros aspectos a essas pessoas zelosas. Para eles, com efeito, "o martelo é um verdadeiro martelo e ao mesmo tempo não é nada", desde que esse martelo faça parte do seu papel. Eles estudam esse papel; o ator que esquecesse uma palavra ou um gesto seria um mau ator. Para os integrantes da equipe de Oklahoma, contudo, esse papel é sua vida anterior. Por isso, esse teatro ao ar livre é um teatro "natural". Os atores estão salvos. O mesmo não ocorre com o estudante que Karl vê do seu balcão, em silêncio, à noite, quando ele lê o seu livro: "ele virava as folhas, de vez em quando consultava outro livro, que ele segurava rapidamente, fazia anotações freqüentes em um caderno, inclinando profundamente o rosto sobre ele."

Kafka não se cansa de dar corpo ao gesto, em descrições desse tipo. Mas sempre com

assombro. Com razão, Kafka foi comparado ao soldado Schweyk; porém o primeiro se assombra com tudo, e o segundo não se assombra com nada. O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediatizadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. À situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka. É ela que o obriga ao estudo. Nesse processo, talvez ele encontre fragmentos da própria existência, que talvez ainda estejam em relação com o papel. Ele recuperaria o gesto perdido, com Schlemihl, a sombra perdida. Ele se compreenderia enfim, mas com que esforço imenso! Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma corrida a galope contra essa tempestade. É assim que o mendigo em seu banco ao lado da lareira cavalga em direção ao seu passado, para se apoderar de si mesmo, sob a forma do rei fugitivo. Ã vida, que é curta demais para uma cavalgada, corresponde a vida que é suficientemente longa para que o cavaleiro "abandone as esporas, porque não há esporas, jogue fora as rédeas, porque não há rédeas, veja os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o pescoço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo!", Assim se realiza a fantasia do cavaleiro feliz, que galopa numa viagem alegre e vazia em direção ao passado, sem pesar sobre sua montaria. Infeliz, no entanto, o cavaleiro que está preso à sua égua porque se fixou um objetivo situado no futuro, ainda que seja o futuro mais imediato, como o de atingir o depósito de carvão. Infeliz também seu cavalo, infelizes os dois. "Montado num balde, segurando a alça, a mais simples das rédeas, desço penosamente as escadas; mas, quando chego embaixo, meu balde se levanta, lindo, lindo; camelos deitados no chão não se levantariam de modo mais belo, sacudindo-se sob o bastão do cameleiro." Nenhuma região é mais desolada que a região da "montanha de gelo" em que se perde para sempre o "cavaleiro do balde". Das "regiões inferiores da morte" sopra o vento, que lhe é favorável — o mesmo que em Kafka sopra tão freqüentemente do mundo primitivo, e que impulsiona o barco do caçador Gracchus. "Ensina-se em toda parte", diz Plutarco, "em mistérios e sacrifícios, tanto entre os gregos como entre os bárbaros... que devem existir duas essências distintas e duas forças opostas, uma que leva em frente, por um caminho reto, e outra que interrompe o caminho e força a retroceder." É para trás que conduz o estudo, que converte a existência em escrita. O professor é Bucéfalo, o "novo advogado", que sem o poderoso Alexandre — isto é, livre do conquistador, que só queria caminhar para frente — toma o caminho de volta. "Livre, com seus flancos aliviados da pressão das coxas do cavaleiro, sob uma luz calma, longe do estrépito das batalhas de Alexandre, ele lê e vira as páginas dos nossos velhos livros." Há algum tempo, Wemer Kraft interpretou essa narrativa. Depois de ter examinado com cuidado cada pormenor do texto, observa o intérprete: "Nunca antes na literatura foi o mito em toda a sua extensão criticado de modo tão violento e devastador". Segundo Kraft, o autor não usa a palavra "justiça"; não obstante, é da justiça que parte a crítica do mito. Mas, já que chegamos tão longe, se parássemos aqui, correríamos o risco de não entender Kafka. É verdadeiramente o direito que em nome da justiça é mobilizado contra o mito? Não; como jurista, Bucéfalo permanece fiel à sua origem: porém ele não parece *praticar* o direito, e nisso, no sentido de Kafka, está o elemento novo, para Bucéfalo e para a advocacia. A porta da justiça é o direito que não é mais praticado, e sim estudado.

A porta da justiça é o estudo. Mas Kafka não se atreve a associar a esse estudo as promessas

que a tradição associa no estudo da Torá. Seus ajudantes são bedéis que perderam a igreja, seus estudantes são discípulos que perderam a escrita. Ela não se impressiona mais com "a viagem alegre e vazia". Contudo Kafka achou a lei na sua viagem; pelo menos uma vez, quando conseguiu ajustar sua velocidade desenfreada a um passo épico, que ele procurou durante toda a sua vida. O segredo dessa lei está num dos seus textos mais perfeitos, e não apenas por se tratar de uma interpretação. "Sancho Pança, que aliás nunca se vangloriou disso, conseguiu no decorrer dos anos afastar de si o seu demônio, que ele mais tarde chamou de Dom Quixote, fornecendo-lhe, para ler de noite e de madrugada, inúmeros romances de cavalaria e de aventura. Em conseqüência, esse demônio foi levado a praticar as proezas mais delirantes, mas que não faziam mal a ninguém, por falta do seu objeto predeterminado, que deveria ter sido o próprio Sancho Pança. Sancho Pança, um homem livre, seguia Dom Quixote em suas cruzadas com paciência, talvez por um certo sentimento de responsabilidade, daí derivando até o fim de sua vida um grande e útil entretenimento."

Sancho Pança, tolo sensato e ajudante incapaz de ajudar, mandou na frente o seu cavaleiro. Bucéfalo sobreviveu ao seu. Homem ou cavalo, pouco importa, desde que o dorso seja aliviado do seu fardo.

1934

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Primeira versão[1]

"Le vrai est ce qu il peut; le faux est ce qu'il veut."

Madame de Duras

Introdução

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão.

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos. Mas esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte de proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classes, e sim a teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas. A dialética dessas tendências não é menos visível na superestrutura que na economia. Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais — como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo — cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. *Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística*.

Reprodutibilidade técnica

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço

para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa— a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. *A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.* Para estudar esse padrão, nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — repercutem uma sobre a outra.

Autenticidade

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à

objetiva — ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação —, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, ná medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas”,[2] ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação.

Destruição da aura

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a *Gênese* de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da

que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção. Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição classicista, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor. Por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de que esses pesquisadores se contentaram em descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção. Em nossos dias, as perspectivas de empreender com êxito semelhante pesquisa são mais favoráveis, e, se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar* "o *semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.

Ritual e política

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de muito vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum às duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse

modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte "autêntica" tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. Essas formas profanas do culto do Belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária — a fotografia, contemporânea do início do socialismo — levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte *pura,* que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio.) É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: *com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual.* A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. *A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme.* O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. É certo que o cinema falado representou, inicialmente, um retrocesso; seu público restringiu-se ao delimitado pelas fronteiras lingüísticas, e esse fenômeno foi concomitante com a ênfase dada pelo fascismo aos interesses nacionais. Mais importante, contudo, que registrar esse retrocesso, que de qualquer modo será em breve compensado pela sincronização, é analisar sua relação com o fascismo. A simultaneidade dos dois fenômenos se baseia na crise econômica. As mesmas turbulências que de modo geral levaram à tentativa de estabilizar as relações de propriedade vigentes pela violência aberta, isto é, segundo formas fascistas, levaram o capital investido na indústria cinematográfica, ameaçado, a preparar o caminho para o cinema falado. A introdução do cinema falado aliviou temporariamente a crise. E isso não somente porque com ele as massas voltaram a freqüentar as salas de cinema, como porque criou vínculos de solidariedade entre os novos capitais da indústria elétrica e os aplicados na produção cinematográfica. Assim, se numa perspectiva externa, o cinema falado estimulou interesses nacionais, visto de dentro ele internacionalizou a produção cinematográfica numa escala ainda maior.

Valor de culto e valor de exposição

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella,* certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas*. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam. E se a exponibilidade de uma missa, por sua própria natureza, não era talvez menor que a de uma sinfonia, esta surgiu num momento em que sua exponibilidade prometia ser maior que a da missa. A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. Uma coisa é certa: o cinema nos fornece a base mais útil para examinar essa questão. É certo, também, que o alcance histórico dessa refuncionalização da arte, especialmente visível no cinema, permite um confronto com a pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico como material. Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas: seja como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu

verdadeiro sentido.

Fotografia

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inexcedível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho — verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de um quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela seqüência de todas as imagens anteriores.

Valor de eternidade

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. *Por isso,* precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. *Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos*. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. Não há dúvida de que esse ponto de vista se encontra no pólo oposto do nosso. Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias. O filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. Seria ocioso confrontar essa forma, em todas as suas particularidades, com a arte grega. Mas num ponto preciso esse confronto é possível. Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha — imagens, aliás, que poderiam, desde o início da

filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. Para produzir *A opinião pública*, com uma duração de 3000 metros, Chaplin filmou 125000 metros. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de *um só* bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável.

Fotografia e cinema como arte

A controvérsia travada no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas respectivas produções parece-nos hoje irrelevante e confusa. Mas, longe de reduzir o alcance dessa controvérsia, tal fato serve, ao contrário, para sublinhar sua significação. Na realidade, essa polêmica foi a expressão de uma transformação histórica, que como tal não se tornou consciente para nenhum dos antagonistas. Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância.

Ela não foi percebida, durante muito tempo, nem sequer no século XX, quando o cinema se desenvolveu. Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. Hoje, os teóricos do cinema retomam a questão na mesma perspectiva superficial. Mas as dificuldades com que a fotografia confrontou a estética tradicional eram brincadeiras infantis em comparação com as suscitadas pelo cinema. Daí a violência cega que caracteriza os primórdios da teoria cinematográfica. Assim, Abel Gance compara o filme com os hieróglifos. "Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenussur le plan d'expression des Egyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, de culte, pour ce qu'elles expriment." Ou, como escreve Séverin-Mars: "Quel art eut un rêve... plus poétique à la fois et plus réel. Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure, aux moments le plus parfaits et les plus mystérieux de leur course".[3] É revelador como o esforço de conferir ao cinema a dignidade da "arte" obriga esses teóricos, com uma inexcedível brutalidade, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto. E, no entanto, na época em que foram publicadas essas especulações, já existiam obras como *A opinião pública* ou *Em busca do ouro,* o que não impediu Abel Gance de falar de uma escrita sagrada e Séverin-Mars de falar do cinema como quem fala das figuras de Fra Angelico. É típico que ainda hoje autores especialmente reacionários busquem na mesma direção o significado do filme e o vejam, senão na esfera do sagrado, pelo menos na do sobrenatural. Comentando a transposição cinematográfica, por Reinhardt, do *Sonho de uma noite de verão,* Werfel observa que é a tendencia estéril de copiar o mundo exterior, com suas ruas, interiores, estações, restaurantes, automóveis e praças, que têm impedido o cinema de incorporar-se ao domínio da arte. "O

cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural."[4]

Cinema e teste

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. Quais são esses acontecimentos não-artísticos reproduzidos no filme?

A resposta está na forma *sui generis* com que o ator cinematográfico representa o seu papel. Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas — produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. — que a todo momento tem o direito de intervir. Do ponto de vista social, é uma característica muito importante. A intervenção de um grêmio de técnicos é com efeito típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste. É uma intervenção desse tipo que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica. Como se sabe, muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de socorro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde. Um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real como um disco lançado num estádio, numa competição esportiva, se distingue do mesmo disco, no mesmo local, com a mesma trajetória e cujo lançamento tivesse como efeito a morte de um homem. O primeiro ato seria a execução de um teste, mas não o segundo.

Porém a execução desse teste, por parte do ator de cinema, tem uma característica muito especial. Ela consiste em ultrapassar um certo limite que restringe num âmbito muito estreito o valor social dos testes. Esse limite não se aplica à competição esportiva, e sim aos testes mecanizados. O esportista só conhece, num certo sentido, os testes naturais. Ele executa tarefas impostas pela natureza, e não por um aparelho, salvo casos excepcionais, como o do atleta Nurmi, de quem se dizia que "corria contra o relógio". Ao contrário, o processo do trabalho submete o operário a inúmeras provas mecânicas, principalmente depois da introdução da cadeia de montagem. Essas provas ocorrem implicitamente: quem não as passa com êxito, é excluído do processo do trabalho. Elas podem também ser explícitas, como nos institutos de orientação profissional. Num e noutro caso, aparece o limite acima referido. Ele consiste no seguinte: essas provas não podem ser mostradas, como seria desejável, e como acontece com as provas esportivas. É esta a especificidade do cinema: *ele torna mostrável a execução do teste,*

na medida em que transforma num teste essa "mostrabilidade". O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos citadinos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

O intérprete cinematográfico

Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho. Pirandello foi um dos primeiros a pressentir essa metamorfose do ator através da experiência do teste. A circunstância de que seus comentários, no romance *Si gira,* limitam-se a salientar o lado negativo desse processo, em nada diminui o alcance de tais observações. Elas não são afetadas, tampouco, pelo fato de que está se referindo ao cinema mudo, pois o cinema falado não trouxe a esse processo qualquer modificação decisiva. O importante é que o intérprete representa para um aparelho, ou dois, no caso do cinema falado. "O ator de cinema", diz Pirandello, "sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio... A câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara."[5]

Com a representação do homem pelo aparelho, a auto-alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora. Essa aplicação pode ser avaliada pelo fato de que a estranheza do intérprete diante do aparelho, segundo a descrição de Pirandello, é da mesma espécie que a estranheza do homem, no período romântico, diante de sua imagem no espelho, tema favorito de Jean-Paul, como se sabe. Hoje, essa imagem especular se torna destacável e transportável. Transportável para onde? Para um lugar em que ela possa ser vista pela massa. Naturalmente, o intérprete tem plena consciência desse fato, em todos os momentos. Ele sabe, quando está diante da câmara, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade. Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contra-revolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade,

há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe.

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. Isso é confirmado por qualquer exame sério da questão. Desde muito, os observadores especializados reconheceram que "os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível". Segundo Áraheim, em 1932, "o estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo".[6] Há outra circunstância correlata. O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias seqüências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subseqüente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa. Exemplos ainda mais paradoxais de montagem são possíveis. O roteiro pode exigir, por exemplo, que um personagem se assuste, ouvindo uma batida na porta. O desempenho do intérprete pode não ter sido satisfatório. Nesse caso, o diretor recorrerá ao expediente de aproveitar a presença ocasional do ator no local da filmagem e, sem aviso prévio, mandará que disparem um tiro às suas costas. O susto do intérprete pode ser registrado nesse momento e incluído na versão final. Nada demonstra mais claramente que a arte abandonou a esfera da "bela aparência", longe da qual, como se acreditou muito tempo, nenhuma arte teria condições de florescer.

O procedimento do diretor, que para filmar o susto do personagem provoca experimentalmente um susto real no intérprete, é totalmente adequado ao universo cinematográfico. *Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação.* A exigência de um desempenho independente de qualquer contexto vivido, através de situações externas ao espetáculo, é comum a todos os testes, tanto os esportivos como os cinematográficos. Esse fato foi ocasionalmente posto em evidência por Asta Nielsen, de modo impressionante. Certa vez, houve uma pausa no estúdio. Rodava-se um filme baseado em *O idiota,* de Dostoievski. Asta Nielsen, que representava o papel de Aglaia, conversava com um amigo. A cena seguinte, uma das mais importantes, seria o episodio em que Aglaia observa de longe o príncipe Mishkin, passeando com Nastassia Filippovna, e começa a chorar. Asta Nielsen, que durante a conversa recusara todos os elogios do seu interlocutor, viu de repente a atriz que fazia o papel de Nastassia, tomando seu café da manhã, enquanto caminhava de um lado para outro. "Veja, é assim que eu compreendo a arte de representar no cinema", disse Asta Nielsen a seu visitante, encarando-o com olhos que se tinham enchido de lágrimas, ao ver a outra atriz, exatamente como teria que fazer na cena seguinte, e sem que um

músculo de sua face se tivesse alterado.

As exigências técnicas impostas ao ator de cinema são diferentes das que se colocam para o ator de teatro. Os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro. Ao contrário, em sua maioria foram atores de segunda ou terceira ordem, aos quais o cinema abriu uma grande carreira. Do mesmo modo, os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores, e na maioria das vezes a tentativa malogrou. Esse fenômeno está ligado à natureza específica do cinema, pela qual é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara. *O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo*. Nisso, essa arte é a antítese da pantomima. Essa circunstância limita seu campo de ação no palco, mas o amplia extraordinariamente no cinema. Pois o astro de cinema impressiona seu público sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de "fazer cinema". A idéia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. Sem dúvida, os adolescentes de outrora também sonhavam em entrar no teatro. Porém o sonho de fazer cinema tem sobre o anterior duas vantagens decisivas. Em primeiro lugar, é realizável, porque o cinema absorve muito mais atores que o teatro, já que no filme cada intérprete representa somente a si mesmo. Em segundo lugar, é mais audacioso, porque a idéia de uma difusão em massa da sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral.

Exposição perante a massa

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. *A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional.* As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar "mostráveis", sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.

Exigência de ser filmado

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semi-especialistas. Basta, para nos convencermos disso, escutarmos um grupo de jovens jornaleiros, apoiados em suas bicicletas, discutindo os resultados de uma competição

de ciclismo. No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. *Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado.* Esse fenômeno pode ser ilustrado pela situação histórica dos escritores em nossos dias. Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção "Cartas dos leitores". Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum setor, mesmo que seja num pequeno comércio, e como tal pode ter acesso à condição de autor. O mundo do trabalho torna a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos.

Tudo isso é aplicável sem restrições ao cinema, onde se realizaram numa década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras. Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo do trabalho. Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.

Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada. Antes do advento do cinema, havia álbuns fotográficos, cujas imagens, rapidamente viradas pelo polegar, mostravam ao espectador lutas de boxe ou partidas de tênis, e havia nas Passagens aparelhos automáticos,

mostrando uma seqüência de imagens que se moviam quando se acionava uma manivela. Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. Antes que se desenvolvesse o cinema, os dadistas tentavam com seus espetáculos suscitar no público um movimento que mais tarde Chaplin conseguiria provocar com muito maior naturalidade. Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. Antes que o cinema começasse a formar seu público, já o Panorama do Imperador, em Berlim, mostrava imagens, já a essa altura móveis, diante de um público reunido. Também havia um público nos salões de pintura, porém a estruturação interna do seu espaço, ao contrário, por exemplo, do espaço teatral, não permitia organizar esse público. No Panorama do Imperador, em compensação, havia assentos cuja distribuição diante dos vários estereoscópios pressupunha um grande número de espectadores. Uma sala vazia pode ser agradável numa galeria de quadros, mas é indesejável no Panorama do Imperador e inconcebível no cinema. E, no entanto, cada espectador, nesse Panorama, dispunha de sua própria seqüência de imagens, como nos salões de pintura. Nisso, precisamente, fica visível a dialética desse processo: imediatamente antes que a contemplação das imagens experimentasse com o advento do cinema uma guinada decisiva, tornando-se coletiva, o princípio da contemplação individual se afirma, pela última vez, com uma força inexcedível, como outrora, no santuário, a contemplação pelo sacerdote da imagem divina.

Pintor e cinegrafista

A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidisse com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete. Mais que qualquer outra, essa circunstância torna superficial e irrelevante toda comparação entre uma cena no estúdio e uma cena no palco. Pois o teatro conhece esse ponto de observação, que permite preservar o caráter ilusionístico da cena. Esse ponto não existe no estúdio. A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, *no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade "pura", sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie.* A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.

Esses dados, obtidos a partir do confronto com o teatro, se tornarão mais claros ainda a partir de um confronto com a pintura. A pergunta aqui é a seguinte: qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no pólo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que

deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.

Recepção dos quadros

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. De novo, a comparação com a pintura se revela útil. Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte.

Na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopéia, e como hoje é o caso do cinema. Embora esse fato em si mesmo não nos autorize a tirar uma conclusão sobre o papel social da pintura, ele não deixa de representar um grave obstáculo social, num momento em que a pintura, devido a certas circunstâncias e de algum modo contra a sua natureza, se vê confrontada com as massas, de forma imediata. Nas igrejas e conventos da Idade Média ou nas cortes dos séculos XVI, XVII e XVIII, a recepção coletiva dos quadros não se dava simultaneamente, mas através de inúmeras

mediações. A situação mudou e essa mudança traduz o conflito específico em que se envolveu a pintura, durante o século passado, em conseqüência de sua reprodutibilidade técnica. Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras, organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer ao escândalo para manifestar abertamente o seu julgamento. Em outros termos: a manifestação aberta do seu julgamento teria constituído um escândalo. Assim, o mesmo público, que tem uma reação progressista diante de um filme burlesco, tem uma reação retrógrada diante de um filme surrealista.

Camondongo Mickey

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equílibrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotipias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela

criação de personagens do sonho coletivo, como o camondongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas conseqüências, engendrou nas massas — tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico —, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. É aqui que se situa Chaplin, como figura histórica.

Dadaísmo

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. As extravagâncias e grosserias artísticas daí resultantes e que se manifestam sobretudo nas chamadas "épocas de decadência" derivam, na verdade, do seu campo de forças historicamente mais rico. Ultimamente, foi o dadaísmo que se alegrou com tais barbarismos. Sua impulsão profunda só agora pode ser identificada: o *dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema.*

Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos. Foi o que ocorreu com o dadaísmo, na medida em que sacrificou os valores de mercado intrínsecos ao cinema, em benefício de intenções mais significativas, das quais naturalmente ele não tinha consciência, na forma aqui descrita. Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em tomá-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são "saladas de palavras", contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção. Impossível, diante de um quadro de Arp ou de um poema de August Stramm, consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain ou de um poema de Rilke. Ao *recolhimento*, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a *distração*, como uma variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no

centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica.

O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque, num nível mais alto.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *0 cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.

Recepção tátil e recepção ótica

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada não deve induzir em erro o observador. Afirma-se que as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas.

Os edifícios acompanham a humanidade desde sua pré-história. Muitas obras de arte nasceram e passaram. A tragédia se origina com os gregos, extingue-se com eles, e renasce séculos depois. A epopéia, cuja origem se situa na juventude dos povos, desaparece na Europa com o fim da Renascença. O quadro é uma criação da Idade Média, e nada garante sua duração eterna. Mas a necessidade humana de morar é permanente. A arquitetura jamais deixou de existir. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte, e é importante ter presente a sua influência em qualquer tentativa de compreender a relação histórica entre as massas e a obra de arte.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do *recolhimento*, atitude habitual do vivante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito.

Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.

Estética da guerra

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades

cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, *que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a vôo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. *As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se exprimam, conservando, ao mesmo tempo, essas relações*. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. A política se deixou impregnar, com d'Annunzio, pela decadência, com Marinetti, pelo futurismo, e com Hitler, pela tradição de Schwabing.[7]

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. É óbvio que a apoteose fascista da guerra não recorre a esse argumento. Mas seria instrutivo lançar os olhos sobre a maneira com que ela é formulada. Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti: "Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!".

Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transposta da literatura para a dialética. Segundo ele, a estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização *natural* das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização *antinatural*. Essa utilização é encontrada na guerra, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares

da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em "material humano" o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. "*Fiatars, pereat mundus*", diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*

1935/1936

---

[1] O texto aqui publicado é inédito no Brasil. O ensaio traduzido em por tuguês por José Lino Grünnewald e publicado em *A idéia do cinema* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969) e na coleção Os Pensadores, da Abril Cultural, é a segunda versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955.

[2] Gance, Abel. "Le temps de l'image est venu". In : *L'Art Cinématographique II*. Paris, 1927. p. 94-6.

[3] *L'art cinématographique II*. Paris, 1927. p. 101 e 102.

[4] Werfel, Franz. Ein Sommemachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. Neues Wiener Journal, citado por Lu, 15 de novembro de 1935.

[5] Citado por Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma. In : *L 'Art Cinématographique II*, Paris, 1927. p. 14-5.

[6] Araheim, Rudolf, *Film als Kunst*. Berlim, 1932. p. 176-7.

[7] Bairro boêmio de Viena.

O narrador

Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov

1

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov[1] como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permacera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.

2

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso

imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. Assim, entre os autores alemães modernos, Hebel e Gotthelf pertencem à primeira família, e Sielsfield e Gerstftcker à segunda. No entanto essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

3

Leskov está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal. Pertencia à Igreja Ortodoxa grega e tinha um genuíno interesse religioso. Mas sua hostilidade pela burocracia eclesiástica não era menos genuína. Como suas relações com o funcionalismo leigo não eram melhores, os cargos oficiais que exerceu não foram de longa duração. O emprego de agente russo de uma firma inglesa, que ocupou durante muito tempo, foi provavelmente, de todos os empregos possíveis, o mais útil para sua produção literária. A serviço dessa firma, viajou pela Rússia, e essas viagens enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas. Desse modo teve ocasião de conhecer o funcionamento das seitas rurais, o que deixou traços em suas narrativas. Nos contos lendários russos, Leskov encontrou aliados em seu combate contra a burocracia ortodoxa. Escreveu uma série de contos desse gênero, cujo personagem central é o justo, raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade. A exaltação mística é alheia a Leskov. Embora ocasionalmente se interessasse pelo maravilhoso, em questões de piedade preferia uma atitude solidamente natural. Seu ideal é o homem que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele. Seu comportamento em questões temporais correspondia a essa atitude. É coerente com tal comportamento que ele tenha começado tarde a escrever, ou seja, com 29 anos, depois de suas viagens comerciais. Seu primeiro texto impresso se intitulava: “Por que são os livros caros em Kiev?”. Seus contos foram precedidos por uma série de escritos sobre a classe operária, sobre o alcoolismo, sobre os médicos da polícia e sobre os vendedores desempregados.

4

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo num Gotthelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas em seu *Schatzkastlein (Caixa de tesouros)*. Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida — de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em conseqüência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria — o lado épico da verdade — está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um "sintoma de decadência" ou uma característica "moderna". Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.

5

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria. Quando no correr dos séculos se tentou ocasionalmente incluir no romance algum ensinamento — talvez o melhor exemplo seja *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister)* —, essas tentativas resultaram sempre na transformação da própria forma romanesca. O romance de formação (*Bindungsroman*), por outro lado, não se afasta absolutamente da

estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação.

6

Devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguiram mais lentamente. O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia — da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes — destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.

Villemessant, o fundador do *Figaro*, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. "Para meus leitores", costumava dizer, "o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri." Essa formula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. O saber, que vinha de longe — do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição —, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível "em si e para si". Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (Pensemos em textos como *A fraude*, ou *A águia branca*.) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.

7

Leskov freqüentou a escola dos Antigos. O primeiro narrador grego foi Heródoto. No capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias* encontramos um relato muito instrutivo. Seu tema é Psammenit. Quando o rei egípcio Psammenit foi derrotado e reduzido ao cativeiro pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero.

Essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa. A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. Assim, Montaigne alude à história do rei egípcio e pergunta: porque ele só se lamenta quando reconhece o seu servidor? Sua resposta é que ele "já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas". É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: "O destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino". Ou: "muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator". Ou: "as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão". Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas.

8

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos — as atividades intimamente associadas ao tédio — já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto

mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.

9

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. Leskov começa *A fraude* com uma descrição de uma viagem de trem, na qual ouviu de um companheiro de viagem os episódios que vai narrar; ou pensa no enterro de Dostoievski, no qual travou conhecimento com a heroína de *A propósito da Sonata de Kreuzer;* ou evoca uma reunião num círculo de leitura, no qual soube dos fatos relatados em *Homens interessantes*. Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata.

O próprio Leskov considerava essa arte artesanal — a narrativa — como um ofício manual. "A literatura", diz ele em uma carta, "não é para mim uma arte, mas um trabalho manual." Não admira que ele tenha se sentido ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial. Tolstoi, que tinha afinidades com essa atitude, alude de passagem a esse elemento central do talento narrativo de Leskov, quando diz que ele foi o primeiro "a apontar a insuficiência do progresso econômico... É estranho que Dostoïevski seja tão lido... Em compensação, não compreendo por que não se lê Leskov. Ele é um escritor fiel à verdade". No malicioso e petulante *A pulga de aço*, intermediário entre a lenda e a farsa, Leskov exalta, nos ourives de Tula, o trabalho artesanal. Sua obra-prima, a pulga de aço, chega aos olhos de Pedro, o Grande e o convence de que os russos não precisam envergonhar-se dos ingleses.

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como "o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si". O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. "'Antigamente o homem imitava essa paciência", prossegue Valéry. "Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... — todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado." Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da

short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor Imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.

Valéry conclui suas reflexões com as seguintes palavras: "dir-se-ia que o enfraquecimento nos espíritos da idéia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado". A idéia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa idéia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguía.

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *ultima multis.)* Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substancia que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.

11

A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural. Esse fenômeno é ilustrado exemplarmente numa das mais belas narrativas do incomparável Johann Peter Hebel. Ela faz parte do *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunde* (Caira *de tesouros do amigo renano das famílias)* e chama-se *Unverhofftes Wiedersehen (Reencontro inesperado*). A história começa com o noivado de um jovem aprendiz que trabalha nas minas de Falun. Na véspera do casamento, o rapaz morre em um acidente, no fundo da sua galeria subterrânea. Sua noiva se mantém fiel além da morte e vive o suficiente para reconhecer um dia, já extremamente velha, o cadáver do noivo, encontrado em sua galeria perdida e preservado da decomposição pelo vitriolo ferroso. A anciã morre pouco depois. Ora, Hebel precisava mostrar palpavelmente

o longo tempo decorrido desde o início da história, e sua solução foi a seguinte: "Entrementes, a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto, e a guerra dos Sete Anos terminou, e o imperador Francisco I morreu, e a ordem dos jesuítas foi dissolvida, e a Polônia foi retalhada, e a imperatriz Maria Teresa morreu, e Struensee foi executado, a América se tornou independente, e a potência combinada da França e da Espanha não pôde conquistar Gibraltar. Os turcos prenderam o general Stein na grota dos veteranos, na Hungria, e o imperador José morreu também. O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos russos, e a Revolução Francesa e as grandes guerras começaram, e o rei Leopoldo II faleceu também. Napoleão conquistou a Prússia, e os ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros cavaram à procura de fildes metálicos, em suas oficinas subterrâneas. Mas, quando no ano de 1809 os mineiros de Falun...". Jamais outro narrador conseguiu inscrever tão profundamente sua história na história natural como Hebel com essa cronologia. Leia-se com atenção: a morte reaparece nela tão regularmente como o esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio-dia nos relógios das catedrais.

12

Cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia. Podemos ir mais longe e perguntar se a historiografia não representa uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas. Nesse caso, a história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro. Como quer que seja, entre todas as formas épicas a crônica é aquela cuja inclusão na luz pura e incolor da história escrita é mais incontestável. E, no amplo espectro da crônica, todas as maneiras com que uma história pode ser narrada se estratificam como se fossem variações da mesma cor. O cronista é o narrador da história. Pense-se no trecho de Hebel, citado acima, cujo tom é claramente o da crônica, e notar-se-á facilmente a diferença entre quem escreve a história, o historiador, e quem a narra, o cronista. O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.

Não importa se esse fluxo se inscreve na história sagrada ou se tem caráter natural. No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado. Entre eles, Leskov é aquele cuja obra demonstra mais claramente esse fenômeno. Tanto o cronista, vinculado à história sagrada, como o narrador, vinculado à história profana, participam igualmente da natureza dessa obra a tal ponto que, em muitas de suas narrativas, é difícil decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção profana. Pense-se, por exemplo, no conto *A alexandrita*, que

coloca o leitor nos velhos tempos em que “as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens”.

Como se vê, é difícil caracterizar inequivocamente o curso das coisas, como Leskov o ilustra nessa narrativa. É determinado pela história sagrada ou pela história natural? Só se sabe que, enquanto tal, o curso das coisas escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica. Já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza. Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.

13

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte. Não admira que para um personagem de Leskov, um simples homem do povo, o czar, o centro do mundo e em torno do qual gravita toda a história, disponha de uma memória excepcional. "Nosso imperador e toda a sua família têm com efeito uma surpreendente memória.”

Mnemosyne, a deusa da reminiscencia, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscencia — a historiografia — representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopéia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopéia, ficou evidente que nele a musa épica — a reminiscencia — aparecia sob outra forma que na narrativa.

A *reminiscencia* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está

contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopéia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Assim, por exemplo, nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a *rememoração,* musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscencia.*

14

Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo ©aso, ele deixa reminiscencia, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro. O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia. Pois, assim como se diz num romance de Arnold Bennet que uma pessoa que acabara de morrer "não tinha de fato vivido", o mesmo costuma acontecer com as somas que o romancista recebe de herança. Georg Lukács viu com grande lucidez esse fenômeno. Para ele, o romance é "a forma do desenraizamento transcendental". Ao mesmo tempo, o romance, segundo Lukács, é a única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos. "O tempo", diz a *Teoria do romance*, "só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate,... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscencia... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência... A visão capaz de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível."

Com efeito, "o sentido da vida" é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Num caso, "o sentido da vida", e no outro, "a moral da história" — essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma. Se o modelo mais antigo do romance é *Dom Quixote*, o mais recente talvez seja *A educação sentimental.* As últimas palavras deste romance mostram como o sentido do período burguês no início do seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida. Frédéric e Deslauriers, amigos de juventude, recordam-se de sua mocidade e lembram um pequeno episódio: uma vez, entraram no bordel de sua cidade natal, furtiva e timidamente, e limitaram-se a oferecer à dona da casa um ramo de flores, que tinham colhido no jardim. "Falava-se ainda dessa história três anos depois. Eles a contaram prolixamente, um completando as lembranças do outro, e quando terminaram Frédéric exclamou: — Foi o que nos aconteceu de melhor! — Sim, talvez. Foi o que nos

aconteceu de melhor! disse Deslauriers." Com essa descoberta, o romance chega a seu fim, e este é mais rigoroso que em qualquer narrativa. Com efeito, numa narrativa a pergunta — e o que aconteceu depois? — é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim,* convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.

15

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama.

O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto? "Um homem que morre com trinta e cinco anos", disse certa vez Moritz Heimann, "é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos." Nada mais duvidoso. Mas apenas porque o autor se engana na dimensão do tempo. A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada. Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance. A frase diz que o "sentido" da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Porém o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler "o sentido da vida". Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor.

Em conseqüência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.

16

Segundo Gorki, "Leskov é o escritor... mais profundamente enraizado no povo, e o mais inteiramente livre de influências estrangeiras". O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (Para não falar da contribuição nada

desprezível dos comerciantes ao desenvolvimento da arte narrativa, não tanto no sentido de aumentarem seu conteúdo didático, mas no de refinarem as astúcias destinadas a prender a atenção dos ouvintes. Os comerciantes deixaram marcas profundas no ciclo narrativo de *As mil e uma noites.)* Em suma, independentemente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos. O que em Leskov pode ser interpretado numa perspectiva religiosa, parece em Hebel ajustar-se espontaneamente às categorias pedagógicas do Iluminismo, surge em Poe como tradição hermética e encontra um último asilo, em Kipling, no círculo dos marinheiros e soldados coloniais britânicos. Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens — é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.

"E se não morreram, vivem até hoje", diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem do "tolo" nos mostra como a humanidade se fez de "tola" para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem "inteligente" mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto as feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (Assim, o conto de fadas dialetiza a coragem *(Mut)* desdobrando-a em dois pólos: de um lado *Untermut*, isto é, astúcia, e de outro *Übermut,* isto é, arrogância.) O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade.

17

Poucos narradores tiveram uma afinidade tão profunda pelo espírito do conto de fadas como Leskov. Essas tendências foram favorecidas pelos dogmas da Igreja Ortodoxa grega. Nesses dogmas, como se sabe, a especulação de Oxigenes, rejeitada pela Igreja de Roma, sobre a *apocatastasis,* a admissão de todas as almas ao Paraíso, desempenha um papel significativo. Leskov foi muito influenciado por Orígenes. Tinha a intenção de traduzir sua obra *Dos primeiros princípios*. No espírito das crenças populares russas, interpretou a ressurreição

menos como uma transfiguração que como um desencantamento, num sentido semelhante ao do conto de fada. Essa interpretação de Orígenes é o fundamento da narrativa O *peregrino encantado*. Essa história, como tantas outras de Leskov, é um híbrido de contos de fadas e lenda, semelhante ao híbrido de contos de fadas e saga, descrito por Ernst Bloch numa passagem em que retoma à sua maneira nossa distinção entre mito e conto de fadas. Segundo Bloch, "nessa mescla de conto de fadas e saga o elemento mítico é figurado, no sentido de que age de forma estática e cativante, mas nunca fora do homem. *Míticos*, nesse sentido, são certos personagens de saga, de tipo taoísta, sobretudo os muito arcaicos, como o casal Filemon e Baucis: salvos, como nos contos de fada, embora em repouso, como na natureza. Existe certamente uma relação desse tipo no taoísmo muito menos pronunciado de Gotthelf; ele priva ocasionalmente a saga do encantamento local, salva a luz da vida, a luz própria à vida humana, que arde serenamente, por fora e por dentro". "Salvos, como nos contos de fadas", são os seres à frente do cortejo humano de Leskov: os justos. Pavlin, Figura, o cabeleireiro, o domador de ursos, a sentinela prestimosa — todos eles, encarnando a sabedoria, a bondade e o consolo do mundo, circundam o narrador. É incontestável que são todos derivações da *imago* materna. Segundo a descrição de Leskov, "ela era tão bondosa que não podia fazer mal a ninguém, nem mesmo aos animais. Não comia nem peixe nem carne, tal sua compaixão por todas as criaturas vivas. De vez em quando, meu pai costumava censurá-la... Mas ela respondia: eu mesma criei esses animaizinhos, eles são como meus filhos. Não posso comer meus próprios filhos! Mesmo na casa dos vizinhos ela se abstinha de carne, dizendo: eu vi esses animais vivos; são meus conhecidos. Não posso comer meus conhecidos".

O justo é o porta-voz da criatura e ao mesmo tempo sua mais alta encarnação. Ele tem em Leskov traços maternais, que às vezes atingem o plano mítico (pondo em perigo, assim, a pureza da sua condição de conto de fadas). Característico, nesse sentido, é o personagem central da narrativa *Kotin,* o *provedor e Platônida.* Esse personagem, um camponês chamado Pisonski, é hermafrodita. Durante doze anos, a mãe o educou como menina. Seu lado masculino e o feminino amadurecem simultaneamente e seu hermafroditismo transforma-se em "símbolo do Homem-Deus".

Leskov vê nesse símbolo o ponto mais alto da criatura e ao mesmo tempo uma ponte entre o mundo terreno e o supra-terreno. Porque essas poderosas figuras masculinas, telúricas e maternais, sempre retomadas pela imaginação de Leskov, foram arrancadas, no apogeu de sua força, à escravidão do instinto sexual. Mas nem por isso encarnam um ideal ascético; a castidade desses justos tem um caráter tão pouco individual que ela se transforma na antítese elementar da luxúria desenfreada, representada na *Lady Macbeth de Mzensk.* Se a distância entre Pavlin e essa mulher de comerciante representa a *amplitude* do mundo das criaturas, na hierarquia dos seus personagens Leskov sondou também a *profundidade* desse mundo.

18

A hierarquia do mundo das criaturas, que culmina na figura do justo, desce por múltiplos estratos até os abismos do inanimado. Convém ter em mente, a esse respeito, uma circunstância especial. Para Leskov, esse mundo se exprime menos através da voz humana que através do que

ele chama, num dos seus contos mais significativos, “A voz da natureza”. Seu personagem central é um pequeno funcionário, Filip Filipovitch, que usa todos os meios a seu dispor para hospedar em sua casa um marechal-de-campo, que passa por sua cidade. Seu desejo é atendido. O hóspede, a princípio admirado com a insistência do funcionário, com o tempo julga reconhecer nele alguém que havia encontrado antes. Quem? Não consegue lembrar-se. O mais estranho é que o dono da casa nada faz para revelar sua identidade. Em vez disso, ele consola seu ilustre hóspede, dia após dia, dizendo que "a voz da natureza” não deixará de se fazer ouvir um dia. As coisas continuam assim, até que o hóspede, no momento de continuar sua viagem, dá ao funcionário a permissão, por este solicitada, de fazer ouvir “a voz da natureza”. A mulher do anfitrião se afasta. "Ela voltou com uma corneta de caça, de cobre polido, e entregou-a a seu marido. Ele pegou a cometa, colocou-a na boca e sofreu uma verdadeira metamorfose. Mal enchera a boca, produzindo um som forte como um trovão, o marechal-de-campo gritou: — Pára! Já sei, irmão, agora te reconheço! És o músico do regimento de caçadores, que como recompensa por sua honestidade enviei para vigiar um intendente corrupto. — É verdade, Excelência, respondeu o dono da casa. Eu não queria recordar esse fato a Vossa Excelência, e sim deixar que a voz da natureza falasse.” A profundidade dessa história, escondida atrás de sua estupidez aparente, dá uma idéia do extraordinário humor de Leskov.

Esse humor reaparece na mesma história de modo ainda mais discreto. Sabemos que o pequeno funcionário fora enviado "como recompensa por sua honestidade... para vigiar um intendente corrupto”. Essas palavras estão no final, na cena do reconhecimento. Porém no começo da história lemos o seguinte sobre o dono da casa: "os habitantes do lugar conheciam o homem e sabiam que não tinha uma posição de destaque, pois não era nem alto funcionário do Estado nem militar, mas apenas um pequeno fiscal no modesto serviço de in tendência, onde, juntamente com os ratos, roía os biscoitos e as botas do Estado, chegando com o tempo a roer para si uma bela casinha de madeira”. Manifesta-se assim, como se vê, a simpatia tradicional do narrador pelos patifes e malandros. Toda a literatura burlesca partilha essa simpatia, que se encontra mesmo nas culminâncias da arte: os companheiros mais fiéis de Hebel são o *Zumdelfrieder*, o *Zundelheiner* e Dieter o ruivo. No entanto, também para Hebel o justo desempenha o papel principal no *theatrum mundi*. Mas, como ninguém está à altura desse papel, ele passa de uns para outros. Ora é o vagabundo, ora o judeu avarento, ora o imbecil, que entram em cena para representar esse papel. A peça varia segundo as circunstâncias, é uma improvisação moral.

Hebel é um casuísta. Ele não se solidariza, por nenhum preço, com nenhum princípio, mas não rejeita nenhum, porque cada um deles pode se tornar um instrumento dos justos. Compare-se essa atitude com a de Leskov. “‘Tenho consciência”, escreve ele em *A propósito da Sonata de Kreuzer*, "de que minhas idéias se baseiam muito mais numa concepção prática da vida do que na filosofia abstrata ou numa moral elevada, mas já me habituei a pensar assim.” De resto, as catástrofes morais que ocorrem no universo de Leskov se relacionam com os incidentes morais que ocorrem no universo de Hebel como a vasta e silenciosa torrente do Volga se relaciona com o riacho tagarela e saltitante que faz girar o moinho. Entre as narrativas históricas de Leskov existem várias nas quais as paixões são tão destruidoras como a ira de Aquiles ou o ódio de Hagen. É surpreendente verificar como o mundo pode ser sombrio para esse autor e com que majestade o mal pode empunhar o seu cetro. Obviamente, Leskov conheceu estados de espírito

em que estava muito próximos de uma ética antinomística, e esse é talvez um dos seus poucos pontos de contato com Dostoievski. As naturezas elementares dos seus *Contos dos velhos tempos* vão até o fim em sua paixão implacável. Mas esse fim é justamente o ponto em que, para os místicos, a mais profunda abjeção se converte em santidade.

19

Quanto mais baixo Leskov desce na hierarquia das criaturas, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo. Aliás, como veremos, há indícios de que essa característica é própria da natureza do narrador. Contudo poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo, anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov, *A alexandrita.* Trata-se de uma pedra semipreciosa, o piropo. A pedra é o estrato mais ínfimo da criatura. Mas para o narrador ela está imediatamente ligada ao estrato mais alto. Ele consegue vislumbrar nessa pedra semipreciosa, o piropo, uma profecia natural do mundo mineral e inanimado dirigida ao mundo histórico, na qual ele próprio vive. Esse mundo é o de Alexandre II. O narrador — ou antes, o homem a quem ele transmite o seu saber — é um lapidador chamado Wenzel, que levou sua arte à mais alta perfeição. Podemos aproximá-lo dos ourives de Tula e dizer que, segundo Leskov, o artífice perfeito tem acesso aos arcanos mais secretos do mundo criado. Ele é a encarnação do homem piedoso. Leskov diz o seguinte desse lapidador: "Ele segurou de repente a minha mão, na qual estava o anel com a alexandrita, que como se sabe emite um brilho rubro quando exposta a uma iluminação artificial, e gritou: — Olhe, ei-la aqui, a pedra russa, profética... Ô siberiana astuta! Ela sempre foi verde como a esperança e somente à noite assume uma cor de sangue. Ela sempre foi assim, desde a origem do mundo, mas escondeu-se por muito tempo e ficou enterrada na terra, e só consentiu em ser encontrada no dia da maioridade do czar Alexandre, quando um grande feiticeiro visitou a Sibéria para achá-la, a pedra, um mágico... — Que tolices o Sr. está dizendo! interrompi-o. Não foi nenhum mágico que achou essa pedra, foi um sábio chamado Nordenskjöld! — Um mágico! digo-lhe eu, um mágico, gritou Wenzel em voz alta. Veja, que pedra! Ela contém manhãs verdes e noites sangrentas... Esse é o destino, o destino do nobre czar Alexandre! Assim dizendo, o velho Wenzel voltou-se para a parede, apoiou-se nos cotovelos... e começou a soluçar".

Para esclarecer o significado dessa importante narrativa, não há melhor comentário que o trecho seguinte de Valéry, escrito num contexto completamente diferente. "A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir."

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira

narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria — a Vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo através do provérbio, concebido como uma espécie de ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira.* O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.

1936

---

[1] Nikolai Leskov nasceu em 1831 na província de Oijol e morreu em 1895, em S. Petersburgo. Por seus interesses e simpatias pelos camponeses, tem certas afinidades com Tolstoi, e por sua orientação religiosa, com Dostoievski. Mas os textos menos duradouros de sua obra são exatamente aqueles em que tais tendências assumem uma expressão dogmática e doutrinária — os primeiros romances. A significação de Leskov está em suas narrativas, que pertencem a uma fase posterior. Desde o fim da guerra houve várias tentativas de difundir essas narrativas nos países de língua alemã. Além das pequenas coletâneas publicadas pelas éditeras Musarion e Georg Müller, devemos mencionar, com especial destaque, a seleção em nove volumes da editora C. H. Beck.

Sobre o conceito da história

1

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado "materialismo histórico" ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.

2

"Entre os atributos mais surpreendentes da alma humana", diz Lotze, "está, ao lado de tanto egoísmo individual, uma ausência geral de inveja de cada presente com relação a seu futuro". Essa reflexão conduz-nos a pensar que nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.

3

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à Vordre du jour* — e esse dia é justamente o do juízo final.

4

"Lutai primeiro pela alimentação e pelo vestuário,
e em seguida o reino de Deus virá por si mesmo".
Hegel, 1807

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais.

Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas.

5

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. "A verdade nunca nos escapará" — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.

6

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscencia, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

7

"Pensa na escuridão e no grande frio
Que reinam nesse vale, onde soam lamentos."
Brecht, *Ópera dos três vinténs*

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia,* que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. Flaubert, que a conhecia, escreveu: "Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage". A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

8

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstancia de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o foto de que os episódios que vivemos no séculos XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

9

"Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo."

Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

10

Os temas que as regras do claustro impunham à meditação dos monges tinham como função desviá-los do mundo e das suas pompas. Nossas reflexões partem de uma preocupação semelhante. Neste momento, em que os políticos nos quais os adversários do fascismo tinham depositado as suas esperanças jazem por terra e agravam sua derrota com a traição à sua própria cansa, temos que arrancar a política das malhas do mundo profano, em que ela havia sido enredado por aqueles traidores. Nosso ponto de partida é a idéia de que a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança no "apoio das massas" e, finalmente, sua subordinação servil a um aparelho incontrolável são três aspectos da mesma realidade. Estas reflexões tentam mostrar como é alto o preço que nossos hábitos mentais têm que pagar quando nos associamos a uma concepção da história que recusa toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos.

11

O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, não condiciona apenas suas táticas políticas, mas também suas idéias econômicas. É uma das causas do seu colapso posterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política. A

antiga moral protestante do trabalho, secularizada, festejava uma ressurreição na classe trabalhadora alemã. O Programa de Gotha já continha elementos dessa confusão. Nele, o trabalho é definido como "a fonte de toda riqueza e de toda civilização". Pressentindo o pior, Marx replicou que o homem que não possui outra propriedade que a sua força de trabalho está condenado a ser "o escravo de outros homens, que se tornaram... proprietários". Apesar disso, a confusão continuou a propargar-se, e pouco depois Josef Dietzgen anunciava: "O trabalho é o Redentor dos tempos modernos... No aperfeiçoamento... do trabalho reside a riqueza, que agora pode realizar o que não foi realizado por nenhum salvador". Esse conceito de trabalho, típico do marxismo vulgar, não examina a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que deles não dispõem. Seu interesse se dirige apenas aos progressos na dominação da natureza, e não aos retrocessos na organização da sociedade. Já estão visíveis, nessa concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo. Entre eles, figura uma concepção da natureza que contrasta sinistramente com as utopias socialistas anteriores a março de 1848. O trabalho, como agora compreendido, visa uma exploração da natureza, comparada, com ingênua complacência, à exploração do proletariado. Ao lado dessa concepção positivista, as fantasias de um Fourier, tão ridicularizadas, revelam-se surpreendentemente razoáveis. Segundo Fourier, o trabalho social bem organizado teria entre seus efeitos que quatro luas iluminariam a noite, que o gelo se retiraria dos pólos, que a água marinha deixaria de ser salgada e que os animais predatórios entrariam a serviço do homem. Essas fantasias ilustram um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem, como virtualidades, em seu ventre. Ao conceito corrompido de trabalho corresponde o conceito complementar de uma natureza, que segundo Dietzgen, "está ali, grátis".

12

"Precisamos da história, mas não como precisam dela
os ociosos que passeiam no jardim da ciência."
Nietzsche, *Vantagens e desvantagens da história para a vida*

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada durante algum tempo no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a social-democracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar gerações *futuras*. Com isso, ela a privou das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque um e outro se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados.

13

"Nossa causa está cada dia mais clara e o povo cada dia mais esclarecido."

Josef Dietzgen, *Filosofia social-democrata*

A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível, uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas, para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha.

14

"A Origem é o Alvo."

Karl Kraus, *Palavras em verso*

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.

15

A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retoma sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma

consciência histórica da qual não parece mais haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio. A Revolução de julho registrou ainda um incidente em que essa consciência se manifestou. Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva à rima a sua intuição profética, escreveu:

"Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour."

16

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem "eterna" do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz "era uma vez". Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.

17

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu *interior* o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.

18

"Comparados com a história da vida orgânica na Terra", diz um biólogo contemporâneo, "os míseros 50000 anos do *Homo sapiens* representam algo como dois segundos ao fim de um dia de 24 horas. Por essa escala, toda a história da humanidade civilizada preencheria um quinto do último segundo da última hora." O "agora", que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana.

Apêndice

1

O historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.

2

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias.

1940

Livros infantis antigos e esquecidos

"Por que você coleciona livros?" — Alguém já fez essa pergunta a um bibliófilo, para induzi-lo à auto-reflexão? Como seriam interessantes as respostas, pelo menos as sinceras! Pois apenas os não-iniciados poderiam crer que não existe aqui o que esconder ou racionalizar. Arrogância, solidão, amargura — muitas vezes esse é o lado noturno de muitos colecionadores cultos e bem-sucedidos. Toda paixão revela de vez em quando os seus traços demoníacos, e nada confirma tão cabalmente essa verdade como a história da bibliofilia. Não existe nada disso no credo de colecionador de Karl Hobrecker, cuja grande coleção de livros infantis é agora divulgada ao público, através de sua obra. Para quem não se deixasse sensibilizar pela personalidade cordial e refinada do autor, nem pelo próprio livro, em cada uma das suas páginas, só poderíamos dizer o seguinte: esse tipo de coleção — o de livros infantis — só pode ser apreciado por quem se manteve fiel à alegria que experimentou quando criança, ao ler esses livros. Essa fidelidade está na origem de sua biblioteca, e toda coleção, para prosperar, precisará de algo semelhante. Um livro, ou mesmo uma página, e até uma simples imagem num exemplar antiquado, talvez herdado da mãe ou da avó, podem ser o solo no qual esse impulso lançará suas primeiras e delicadas raízes. Pouco importa se a capa está solta, se faltam páginas ou se aqui e ali mãos inábeis amarrotaram as gravuras. A procura de belos exemplares também é legítima nesse tipo de coleção, mas justamente aqui o pedante ficará perplexo. É uma boa coisa que a pátina depositada nas folhas por mãos infantis pouco asseadas mantenham à distância o bibliófilo esnobe.

Quando Hobrecker iniciou sua coleção, há 25 anos, os velhos livros infantis eram usados como papel de embrulho. Ele foi o primeiro a oferecer-lhes um asilo, por algum tempo, contra as fábricas de papel. Entre as milhares de obras que abarrotam suas estantes, há talvez centenas que têm nesse local seu último exemplar. Não é com pompa e dignidade profissional que esse primeiro arquivista dos livros infantis aparece em público. Ele não visa o reconhecimento pelo seu trabalho, mas a participação do leitor na beleza que ele revelou. O aparelho erudito — principalmente um apêndice bibliográfico de cerca de duzentos dos títulos mais importantes — é bem-vindo para o colecionador, sem importunar o leigo. Segundo o autor, o livro infantil alemão nasceu com o Iluminismo. Era na pedagogia que os filantropos punham à prova o seu grande programa de remodelação da humanidade. Se o homem é por natureza piedoso, bom e sociável, deve ser possível fazer da criança, ente natural por excelência, um ser supremamente piedoso, bom e sociável. E como em todas as pedagogias teoricamente fundamentadas a técnicas da influência pelos fatos só é descoberta mais tarde e a educação começa com as admoestações problemáticas, assim também o livro infantil em suas primeiras décadas é edificante e moralista, e constitui uma simples variante deísta do catecismo e da exegese. Hobrecker critica esses textos com severidade. Não podemos, com efeito, negar sua aridez e mesmo sua irrelevância para o leitor infantil. Mas essas falhas, já superadas, são insignificantes se comparadas com os equívocos que hoje estão em moda graças a uma suposta "empatia" no espírito da criança: a jovialidade desconsolada das histórias em versos e as caretas hilares desenhadas por pretensos "amigos das crianças" para ilustrar essas histórias. A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e muito menos as

que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas e, por isso, algo pode ser dito a favor daqueles velhos textos. Ao lado da cartilha e do catecismo, na origem do livro infantil está a enciclopédia ilustrada, o dicionário ilustrado, no estilo do *Orbis Pie tus,* de Amos Comenius. O Iluminismo também cultivou esse gênero, à sua moda, produzindo a monumental *Obra elementar*, de Basedov. O livro é agradável de mais de um ponto de vista, inclusive quanto ao texto. Pois lado a lado com um didaticismo universal, que segundo o espírito da época procurava mostrar a utilidade de todas as coisas — desde a matemática até a arte de equilibrar-se numa corda —, havia histórias de moralismo tão radical que beiravam (não de todo involuntariamente) o cômico. Ao lado dessas duas obras mereceria menção o *Livro ilustrado para crianças,* publicado posteriormente. Abrange doze volumes, com cem gravuras coloridas cada um, e apareceu em Weimar, entre 1792 e 1847, sob a direção de F. J. Bertuch. Essa enciclopédia ilustrada demonstra, em seu cuidadoso acabamento, com que zelo se trabalhava então para as crianças. Hoje a maioria dos pais se recusaria com indignação a colocar essa preciosidade nas mãos das crianças. Imperturbável, Bertuch aconselha em seu prefácio que os leitores recortem as imagens. Enfim, os contos de fadas e as canções, e até certo ponto também os livros populares e as fábulas, constituíam fontes para os textos dos livros infantis. Evidentemente, eram escolhidas as obras mais "puras". A atual literatura romanesca juvenil, criação sem raízes, por onde circula uma seiva melancólica, nasceu no solo de um preconceito inteiramente moderno. Trata-se do preconceito segundo o qual as crianças são seres tão diferentes de nós, com uma existência tão incomensurável à nossa, que precisamos ser particularmente inventivos se quisermos distraí-las. No entanto nada é mais ocioso que a tentativa febril de produzir objetos — material ilustrativo, brinquedos ou livros — supostamente apropriados às crianças. Desde o Iluminismo, essa tem sido uma das preocupações mais estéreis dos pedagogos. Em seu preconceito, eles não vêem que a terra está cheia de substâncias puras e infalsificáveis, capazes de despertar a atenção infantil. Substâncias extremamente específicas. As crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam — na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para das. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. O conto de fadas é uma dessas criações compostas de detritos — talvez a mais poderosa na vida espiritual da humanidade, surgida no processo de produção e decadência da saga. A criança lida com os elementos dos contos de fadas de modo tão soberano e imparcial como com retalhos e tijolos. Constrói seu mundo com esses contos, ou pelo menos os utiliza para ligar seus elementos. O mesmo ocorre com a canção. E com a fábula. "A fábula, em seus melhores momentos, pode ser um produto espiritual de grande profundidade, mas só raramente seu valor é percebido pelas crianças. Podemos duvidar de que os jovens leitores a apreciem por sua moral ou a utilizem para formar sua inteligencia, como uma certa sabedoria que tudo ignora sobre a infância algumas vezes o supõe, ou deseja. As crianças se divertem muito mais com os animais que falam e agem como os homens que com os textos mais ricos de idéias." Em outra passagem: "Uma coisa é certa: a literatura

especificamente destinada aos jovens começou com um grande fiasco". Podemos acrescentar que em muitos casos ela permaneceu um fiasco.

Uma coisa redime as obras mais antiquadas e tendenciosas dessa época: a ilustração. Ela escapou ao controle das teorias filantrópicas, e muito breve os artistas chegaram a um entendimento com as crianças, ignorando os pedagogos. Não que os artistas tivessem trabalhado levando em conta exclusivamente os interesses infantis. Os fabulários mostram que os mesmos esquemas reaparecem com pequenas variações nos mais diferentes contextos. Do mesmo modo, na representação das sete maravilhas do mundo, por exemplo, os livros ilustrados recorrem a gravuras do século XVII, ou mais antigos ainda. Podemos supor que as ilustrações dessas obras estejam em relação histórica com a emblemática barroca. Essas esferas não são tão estranhas uma à outra como se poderia imaginar. No final do século XVIII, aparecem livros ilustrados com a seguinte característica: uma grande variedade de coisas, que não têm entre si qualquer afinidade figurai, são impressas numa única página. São objetos que começam com a mesma letra: amora, âncora, agricultor, atlas, etc. Os vocábulos correspondentes são traduzidos em uma ou várias línguas estrangeiras. A tarefa do artista era semelhante à do desenhista barroco quando combinava objetos alegóricos numa escrita visual, e nas duas épocas os autores ofereciam soluções engenhosas e altamente significativas. Nada é mais sintomático que o fato de que durante o século XIX, que cresceu em saber universal ao preço de abandonar muitos bens culturais do século precedente, o livro infantil não sofreu retrocessos, nem do ponto de vista do texto nem do material ilustrativo. Sem dúvida, depois de 1810 deixam de aparecer obras tão delicadamente elaboradas como as *Fábulas de Esopo* (segunda edição por H. F. Müller, Viena, sem data), que me orgulho de acrescentar à lista de Hobrecker. Mas não é no refinamento do traço e do colorido que o livro infantil do século XIX pode competir com seus antecessores. Seu encanto está em seu caráter primitivo, documentando uma época em que a antiga manufatura começava a confrontar-se com as novas técnicas. Desde 1840 a litografia predomina, ao passo que antes dela, na gravura de cobre, apareciam temas do século XVIII. Só no colorido pode o período *Biedermeier*, nos anos 20 e 30, ser considerado característico e novo. "Parece-me que na época *Biedermeier* havia uma preferência pelo carmim, pelo laranja e peto ultramarino; um verde brilhante é também muitas vezes usado. Ao lado dessas vestes flamejantes, desse céu de anil, dessas labaredas de vulcões e incêndios, o que é feito das simples gravuras em branco e preto, em cobre ou em pedra, que satisfaziam plenamente os adultos em geral? Onde, como nesses livros, florescem rosas assim, cintilam maçãs e rostos tão rubros, resplandescem hussardos tão garbosos, com seus dólmãs verdes e uniformes de ouro e púrpura? Mesmo a cartola simples e cinzenta do pai, dotado de grande nobreza moral, e o chapéu amarelo da mãe, de notável formosura, evocam nossa admiração." Esse mundo de cores, em sua ostentação complacente, é reservado ao livro infantil. A pintura renuncia aos efeitos vazios quando o colorido, a transparência ou a policromia dos tons prejudica a sua relação com os planos. Nas imagens dos livros infantis, contudo, o objeto e a autonomia do material gráfico não permitem pensar numa síntese da cor e do plano. Livre de qualquer responsabilidade, a fantasia pura se entrega a esses jogos cromáticos. Pois os livros infantis não servem para introduzir imediatamente os seus leitores no mundo dos objetos, animais e homens —, na chamada vida. Só gradualmente o seu sentido exterior vai se definindo, e apenas na medida em que os dotarmos de uma interioridade adequada. A interioridade dessa visão está na cor, e nela

transcorre a vida sonhadora que as coisas vivem no espírito das crianças. Elas aprendem com a cor. Pois é essencialmente na cor que a contemplação sensível, desprovida de qualquer nostalgia, está em seu elemento.

Mas os fenômenos mais curiosos ocorrem no fim do período *Biedermeier,* nos anos quarenta, simultaneamente com a expansão da civilização técnica e com o nivelamento da cultura, que não deixou de influenciar aquela expansão. Já se consumara a desagregação das formas sociais da Idade Média, organizada por esferas distintas. Nesse processo, justamente as substâncias mais nobres e mais refinadas acabaram por localizar-se nas camadas mais baixas, e, por isso, o observador perspicaz encontra exatamente nas áreas menos prestigiosas da criação literária e artística — como a literatura infantil — aqueles elementos que procura em vão nos documentos reconhecidos da cultura. A interpenetração de todas as camadas intelectuais e de todos os modos de ação evidencia-se plenamente na vida de um boêmio daquela época, infelizmente não mencionado par Hobrecker, embora ele tenha escrito alguns dos livros infantis mais perfeitos de todos os tempos e também dos mais estranhos. Trata-se de Johann Peter Lyser, jornalista, poeta, pintor e músico. O *Livro das fábulas*, com texto de A. L. Grimm e ilustrações de Lyser (Grimma, 1827), *o Livro dos contos de fadas para meninos e meninas das classes cultas* (Leipzig, 1834), com texto e ilustrações de Lyser, e o *Livro de contos de fadas de Una* (Grimma, sem data), com texto de A. L. Grimm e ilustrações de Lyser — são três dos seus mais belos livros infantis. O colorido de suas litografias contrasta com as tonalidades ardentes do *Biedermeier* e se adapta bem à expressão aflita e emaciada de muitos personagens, da paisagem de sombra, da atmosfera de contos de fadas, que não é isenta de um toque irônico e satânico. Essa arte tão original desenvolveu-se num solo de qualidade muito discutível, como pode ser documentado com grande clareza na obra *As mil e uma noites do Ocidente*, em vários volumes, com litografias próprias. Trata-se de uma miscelânea de contos de fadas, sagas, lendas regionais e histórias de horror, desprovida de qualquer princípio diretor e baseada em fontes pouco claras, que apareceu nos anos trinta, em Meissen, na editora F. W. Goedsche. As cidades mais banais da Alemanha central — Meissen, Langensalza, Potschappel, Grimma, Neuhaldensleben — se inscrevem para os compiladores numa topografia mágica. É possível que muitos mestres-escolas tenham participado da obra como escritores e ilustradores. Imaginemos um opúsculo explicando à juventude de Langensalza os deuses do Edda, em 32 páginas e 8 litografias.

Mas o foco do interesse de Hobrecker não está nesse período, e sim nos anos quarenta a sessenta, especificamente em Berlim, onde o desenhista Theodor Hosemann consagrava seu ameno talento à ilustração de textos juvenis. Mesmos as páginas menos elaboradas contêm uma agradável frescura nas cores, uma sobriedade simpática na expressão das figuras, que dão a seu trabalho uma característica própria, apreciada por qualquer berlinense nato. É certo que os primeiros trabalhos do mestre, menos esquemáticos e mais raros, como as ilustrações encantadoras de *A boneca Wunderhold,* uma das mais belas peças da coleção de Hobrecker, são mais valiosas, para o conhecedor, que os trabalhos posteriores, encontráveis em qualquer antiquário, com seu formato uniforme e com a indicação da editora: “Berin, Winckelmann e Filhos”. Além de Hosemann, trabalhavam Ramberg, Richter, Speckter, Pocci, para não citar os nomes secundários. Através de suas xilogravuras em branco e preto um mundo próprio se abre à percepção infantil. Sua importância é equivalente à das gravuras coloridas e desempenha uma

função complementar. A imagem colorida faz a fantasia infantil mergulhar, sonhadoramente, em si mesma. A gravura em branco e preto, a reprodução sóbria e prosaica, levam-na a sair de si. A imperiosa exigência de descrever, contida nessas imagens, estimula na criança a palavra. Mas, assim como ela *descreve com* palavras essas imagens, ela *escreve* nelas. Ela penetra nas imagens. Sua superfície não é, como a da gravura colorida, um *noli me tangere* — nem em si mesma, nem para a criança. Ela tem um caráter meramente alusivo e admite a cooperação da criança.

A criança redige dentro da imagem. Por isso, ela não se limita a *descrever* as imagens: ela as *escreve,* no sentido mais literal. Ela as rabisca. Graças a elas, aprende, ao mesmo tempo, a linguagem oral e a linguagem escrita: os hieróglifos. A verdadeira significação desses livros infantis, com seus modestos grafismos, nada tem a ver, portanto, com o rigorismo tacanho que levou a pedagogia racionalista a recomendá-los. Também aqui se confirma que "os filisteus muitas vezes têm razão no fiando, mas não nos motivos". Pois essas imagens são mais eficazes que quaisquer outras na tarefa de iniciar a criança na linguagem e na escrita: convencidas dessa verdade, as velhas cartilhas desenhavam, ao lado das primeiras palavras, a imagem do que elas significavam. As cartilhas coloridas, como elas existem hoje, são uma fonte de confusão. No reino das imagens incolores, a criança acorda; no reino das imagens coloridas, ela sonha seus sonhos até o fim.

O confronto com o passado recente é sempre polêmico em qualquer historiografia. O mesmo ocorre na inofensiva história da literatura infantil. A divergência de opiniões é aqui mais freqüente no que diz respeito ao último quartel do século XIX. Ao condenar o tom pedante e didático desse periodo, talvez Hobrecker tivesse sido indulgente com abusos menos visíveis. É verdade que não era essa sua intenção. Orgulhoso com seus conhecimentos psicológicos sobre a vida interior da criança (que, no entanto, não se podem comparar em profundidade e valor existencial com a velha pedagogia contida numa obra como *Levana,* de Jean-Paul), esse período engendrou uma literatura que, em seu esforço complacente de atrair a atenção do público, perdeu o conteúdo ético que dava sua dignidade mesmo às experiências mais toscas da pedagogia classidstica. Liberta dessa dimensão ética, tal literatura passou a depender dos estereótipos da imprensa diária. A cumplicidade secreta entre o artesão anônimo e a criança desaparece; escritores e ilustradores se dirigem cada vez mais à criança através da mediação ilegítima da suas próprias preocupações e das modas predominantes. A atitude sentimental, apropriada não à criança, mas à concepção pervertida que dela se tem, adquire nas imagens direito de cidadania. O formato perde sua nobre discrição, tornando-se incômodo. É claro que em todo esse *kitsch* estão contidos alguns valiosos documentos histórico-culturais, porém eles são ainda demasiado novos para que possamos derivar de sua leitura um prazer integral.

Seja como for, reina na obra do próprio Hobrecker, tanto em sua forma interna como externa, o encanto característico dos livros infantis mais amáveis e mais românticos. Xilogravuras, ilustrações coloridas de página inteira, silhuetas e desenhos policròmicos acompanhando o texto o transformam num livro caseiro extremamente agradável, capaz de alegrar os adultos e de estimular as crianças de hoje, que poderiam muito bem soletrar nas velhas cartilhas ou copiar as ilustrações. A alegria do colecionador é toldada por uma única sombra: o medo de que os preços se elevem demasiadamente. Esse medo é compensado pela esperança de que um ou outro

volume destinado à destruição possa ter sido salvo graças a essa obra.

1924

História cultural do brinquedo

No inicio da obra de Karl Gröber[1] está a modéstia. O autor se abstém de tratar da brincadeira infantil, para ater-se a seu material objetivo, consagrando-se inteiramente à história do próprio brinquedo. Num procedimento imposto menos pela natureza do seu tema que pela extraordinária solidez do seu projeto, Gröber se concentra no espaço cultural europeu. Se a Alemanha ocupava o centro geográfico desse espaço, podemos dizer que, no que diz respeito ao brinquedo, ela ocupava também o seu centro espiritual. Alguns dos brinquedos mais belos que ainda hoje ornam os museus e quartos infantis podem ser considerados presentes oferecidos à Europa pela Alemanha. Nuremberg é a pátria dos soldadinhos de chumbo e dos garbosos animais da Arca de Noé; a casa de bonecas mais antiga de que temos conhecimento vem de Munique. Mas mesmo quem não se interessar por questões de prioridade, que de fato significam muito pouco, terá que admitir que as bonecas de madeira de Sonneberg (fig. 192), as "árvores de aparas de madeira" do Erzgebirge (fig. 190), a fortaleza de Oberammergau (fig. 165), as lojas de condimentos e as chapelarias (fig. 274, 275, prancha X), e a festa da colheita, em estanho, proveniente de Hanover (fig. 263), constituem modelos de insuperável beleza.

No entanto, esses brinquedos não foram no início invenções de fabricantes especializados, e surgiram em primeira instância nas oficinas de entalhadores de madeira, de fundidores de estanho, etc. Somente no século XIX a produção de brinquedos será objeto de uma indústria específica. O estilo e a beleza dos antigos tipos só podem ser compreendidos se levarmos em conta a circunstância de que outrora os brinquedos eram subprodutos das atividades produtivas regulamentadas corporativamente, o que significava que cada oficina só podia produzir o que correspondesse ao seu ramo. Quando durante o século XVIII começou a surgir uma fabricação especializada, ela teve que enfrentar em toda parte restrições corporativas. Elas proibiam que os carpinteiros pintassem suas bonecas de madeira, e produção de brinquedos de vários materiais obrigava diversas indústrias a dividirem entre si o trabalho mais simples, o que encarecia a mercadoria.

Nessas condições, compreende-se que no início a venda ou pelo menos a distribuição a varejo dos brinquedos não estivesse afeta a comerciantes específicos. Os animais de madeira entalhada podiam ser encontrados no carpinteiro, os soldadinhos de chumbo no caldeireiro, as figuras de doce nos confeiteiros, as bonecas de cera no fabricante de velas. O mesmo não ocorria nos estabelecimentos de distribuição por atacado. Também eles apareceram primeiro em Nuremberg. Ali as firmas exportadoras começaram a comprar brinquedos produzidos nas manufaturas da cidade e principalmente na indústria artesanal dos arredores, e a distribuí-los ao comércio varejista. Na mesma época, o avanço da Reforma obrigou muitos artistas que costumavam trabalhar para a Igreja "a reorientarem sua produção em função da demanda por produtos artesanais", fabricando "pequenos objetos de arte para decoração caseira, em vez de obras de grande formato". Foi assim que se deu a excepcional difusão daquele mundo dê coisas microscópicas, que alegrava as crianças nos armários de brinquedos e os adultos nas "salas de arte e maravilhas", e foi assim que se consolidou, com a fama dessas "quinquilharias de Nuremberg", a hegemonia até hoje inquestionada dos brinquedos alemães no mercado mundial.

Considerando a história do brinquedo em seu conjunto, verifica-se que o formato tem nessa história um significado muito maior do que se supõe. Com efeito, quando na segunda metade do século XIX esses objetos começam a declinar, observa-se que os brinquedos se tornam maiores, perdendo aos poucos seu aspecto discreto, minúsculo, sonhador. Não seria nessa época que a criança ganha um quarto de brinquedos especial, um armário especial, em que pode guardar seus livros separadamente dos que pertencem aos seus pais? Não resta dúvida de que os velhos livros em seu pequeno formato exigiam de modo muito mais íntimo a presença da mãe, ao passo que os modernos livros *in quarto*, com sua ternura vaga e insípida, parecem ter como função manifestar seu desprezo pela ausência materna. O brinquedo começa a emancipar-se: quanto mais avança a industrialização, mais ele se esquiva ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, como também aos pais.

Na base dessa falsa simplicidade do novo brinquedo havia uma nostalgia genuína: o desejo de recuperar o contato com um mundo primitivo, com o estilo de uma indústria artesanal que, no entanto, justamente nessa época travava na Turíngia, no Erzgebirge, uma luta cada vez mais desesperada por sua sobrevivência. Quem examina as estatísticas dessas indústrias sabe que seu fim é inevitável. Isso é duplamente lamentável, se se tem em vista que de todos os materiais nenhum é mais apropriado ao brinquedo que a madeira, por sua resistência e por sua capacidade de absorver cores. É justamente essa perspectiva exterior — a questão da técnica e do material — que permite ao observador mergulhar mais profundamente no mundo dos brinquedos. Gröber apresenta essa perspectiva de um modo altamente plástico e instrutivo. Se além disso pensamos na criança que brinca, podemos falar numa relação antinômica. Por um lado, verifica-se que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas — pedras, Plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, berços de vidro; navios de zinco, os adultos estão interpretando à sua moda a sensibilidade infantil. A madeira, os ossos, os tecidos, a argila, são os materiais mais importantes nesse microcosmos, e todos eles foram utilizados em épocas patriarcais, nas quais o brinquedo ainda era um segmento do processo produtivo, conjugando pais e filhos. Mais tarde vieram os metais, o vidro, o papel, e até mesmo o alabastro. Somente as bonecas tiveram de fato aqueles bustos de alabastros cantados pelos poetas do século XVII, e muitas vezes pagaram esse privilégio com a fragilidade da sua existência.

Uma resenha como esta só pode aludir de passagem à densidade desse trabalho, a seu caráter exaustivo, à objetividade de sua apresentação. Quem não examinar atentamente essa obra ilustrada, tão bem executada inclusive do ponto de vista técnico, mal pode saber o que é um brinquedo, e muito menos o que ele significa. Essa última pergunta ultrapassa sua moldura original e leva a uma classificação filosófica do brinquedo. Durante a vigência de um naturalismo obtuso, não havia nenhuma perspectiva de revelar o verdadeiro rosto da criança que brinca. Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com

areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio — verdadeiros brinquedos, "tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos". Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. As várias casas de bonecas reproduzidas por Gröber ilustram esse fenômeno. Podemos descrevê-lo da seguinte Inaneira: a imitação está em seu elemento na brincadeira, e não no brinquedo.

Mas não entenderíamos o brinquedo, nem em sua realidade nem em seu conceito, se quiséssemos explicá-lo unicamente a partir do espírito infantil. A criança não é nenhum Robinson, as crianças não constituem nenhuma comunidade separada, mas são partes de povo e da classe a que pertencem. Por isso, o brinquedo infantil não atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo. Um diálogo de signos para cuja decifração a obra de Gröber oferece um fundamento seguro.

1928

---

[1] Gröber, Kail. *Kinderspielzeug aus alter Zeit*. Eime Geschickte des Spiel zeug. (*Brinquedos infantis dos velhos tempos*. Uma história do brinquedo.) Berlim, Deutscher Kunstverlag, 1928. VII, 68 p., 306 reproduções, 12 pranchas coloridas.

Brinquedo e brincadeira

Observações sobre uma obra monumental[1]

O leitor demorará até começar a ler este livro, tão fascinante é o espetáculo interminável dos brinquedos que lhe oferecem as ilustrações. Regimentos, carruagens, teatros, coches, arreios — tudo isso está no livro, em dimensões liliputianas. Já era tempo de desenhar a árvore genealógica dos cavalinhos de balanço e dos soldados de chumbo, de escrever a arqueologia das lojas de brinquedo e dos quartos de bonecas. O texto do livro realiza essas tarefas de modo plenamente científico e sem qualquer pedantismo de arquivista. A parte escrita é tão importante como a parte ilustrada. É uma obra de uma só têmpera, que nada revela sobre os esforços feitos para produzi-la, e é tão indispensável que não podemos entender como pudemos até aqui viver sem ela.

Aliás, tais pesquisas correspondem a uma tendência no nosso tempo. O Museu Alemão de Munique, o Museu de Brinquedos em Moscou, o departamento de brinquedos do Musée des Arts Décoratifs em Paris — criações atuais ou do passado recente — mostram que em toda parte, e por boas razões, cresce o interesse pelos verdadeiros brinquedos. Já passou o tempo das bonecas "realistas", em que os adultos invocavam supostas necessidades da criança para satisfazer suas próprias necessidades pueris; o individualismo esquemático do artesanato e a imagem da criança, baseada na psicologia individual, os quais no fundo tinham tantas afinidades, romperam-se por dentro. Ao mesmo tempo, os investigadores ousaram dar os primeiros passos além do âmbito da psicologia e do esteticismo. A arte popular e a concepção infantil do mundo queriam ser compreendidas como configurações coletivas.

Em termos gerais, a presente obra corresponde a esse estágio da pesquisa, se é que podemos classificar segundo uma posição teórica trabalhos documentários desse gênero. Esse estágio, com efeito, fornece a transição para uma fixação mais exata das coisas. O mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles; o mesmo ocorre com suas brincadeiras. É impossível situá-las num mundo de fantasia, na terra feérica da infância pura ou da arte pura. Mesmo quando não imita os utensílios dos adultos, o brinquedo é uma confrontação — não tanto da criança com o adulto, como deste com a criança. Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças? E, mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar, muitos dos mais antigos brinquedos (bolas; arcos, rodas de penas, papagaios) de certo modo terão sido impostos à criança como objeto de culto, que somente graças à sua imaginação se transformaram em brinquedos.

É, portanto, um grande equívoco supor que as próprias necessidades infantis criam os brinquedos. É uma tolice a tentativa contida em obra recente, no conjunto meritória, de explicar o chocalho de recém-nascido com a afirmação de que "via de regra a audição é o primeiro sentido a ser exercitado". Pois desde os tempos mais remotos o chocalho é um instrumento para afastar os maus espíritos, que deve ser dado justamente aos recém-nascidos. É possível que mesmo o autor desta obra tenha se enganado nas reflexões seguintes. "A criança só deseja na sua boneca o que vê e reconhece no adulto. Por isso, até o século XIX a boneca vinha de

preferência com roupas de adultos; o bebê com fraldas ou o bebê que hoje predomina no mercado dos brinquedos não existiam antes." Não, esse fato não se deve às crianças; para a criança que brinca, sua boneca é às vezes grande e às vezes pequena, e, como um ser mais fraco, mais freqüentemente pequena que grande. A verdadeira explicação é que até o século XIX a criança como ser inteligente era totalmente desconhecida, ao que se agrega o fato de que para o educador o adulto era o ideal proposto como modelo às crianças. De qualquer modo, esse racionalismo hoje tão ridicularizado, que vê na criança um pequeno adulto, tinha pelo menos o mérito de compreender que a seriedade é a esfera adequada à criança. Em contraste, com o advento dos grandes formatos, aparece no brinquedo o "humor" subalterno, como expressão daquela insegurança típica do burguês em seu convívio com as crianças. A jovialidade devida à consciência de culpa vem à tona nas ridículas distorções que exageram o tamanho dos brinquedos. Quem quiser ver a caricatura do capital mercantil precisa apenas pensar numa loja de brinquedos tal como ela existia há cinco anos e como continua existindo nas cidades pequenas. A hilaridade infernal era sua atmosfera básica. Máscaras zombavam nas tampas dos jogos de salão ou no rosto das bonecas, atraíam os incautos de dentro dos negros canos de canhão, riam nos engenhosos vagões programados para se desfazerem em acidentes ferroviários.

No entanto, mal a maldade militante havia desaparecido, o caráter de classe desse tipo de brinquedo veio à tona em outro lugar. A "simplicidade" tornou-se uma palavra de ordem das oficinas artesanais. Porém, no fundo, a simplicidade não está na forma dos brinquedos, e sim na transparência do seu processo de produção. Ela não pode, pois, ser avaliada segundo um cânone abstrato, mas varia segundo as distintas regiões e depende tão pouco de aspectos formais que muitos tipos de elaboração, principalmente o entalhe em madeira, podem aplicar num objeto tesouros de arbitrariedade caprichosa sem se tornarem com isso incompreensíveis. Como outrora, a verdadeira e espontânea simplicidade dos brinquedos não tem a ver com sua construção formal, e sim com a sua técnica. Pois um traço característico de toda arte popular — imitação de técnicas refinadas, trabalhando com materiais preciosos, por uma arte que utiliza técnicas primitivas e materiais grosseiros — pode ser identificado com clareza exatamente na produção dos brinquedos. Porcelanas das grandes manufaturas czaristas, perdidas nas aldeias russas, ofereceram modelos para bonecas e cenas de gênero talhadas em madeira. O folclore mais recente já abandonou a idéia de que as formas mais primitivas são necessariamente as mais antigas. Muitas vezes, a chamada arte popular nada mais é que um bem cultural vulgarizado, procedente das classes dominantes, e que se renova ao ser acolhido numa coletividade mais ampla.

Não é o menor dos méritos de Gröber haver mostrado convincentemente esse condicionamento do brinquedo pela cultura econômica e principalmente pela cultura técnica das coletividades. Se até hoje o *brinquedo* tem sido visto demasiadamente como produção para a criança, se não da criança, o erro oposto é ver a *brincadeira* excessivamente na perspectiva do adulto, do ponto de vista da imitação. Não se pode negar que estávamos apenas à espera dessa enciclopédia do brinquedo para renovar a teoria da brincadeira, que não voltou a ser tratada como um todo desde que Karl Gross publicou em 1899 a importante obra *Spiele der Menschen (Jogos humanos)*. Ela teria que se ocupar em primeira instância com aquela "doutrina gestáltica dos

gestos lúdicos", dos quais os três mais importantes foram há pouco (18 de maio de 1928) enumerados por Willy Haas. São eles: em primeiro lugar, o do gato e rato (toda brincadeira de perseguição); em segundo lugar, o do animal-mãe que defende seu ninho com os filhotes (por exemplo, o goleiro, o tenista); e, em terceiro lugar, o da luta entre dois animais pela presa, pelos ossos ou pelo objeto de amor (futebol, pólo). Caberia ainda a essa teoria investigar a misteriosa dualidade do bastão e do arco, do pião e do barbante, da bola e do taco, e o magnetismo que se estabelece entre as duas partes. É possível que aconteça o seguinte: antes que o amor externo nos faça penetrar na existência e nos ritmos freqüentemente hostis de um ser humano estranho, ensaiamos primeiro com os ritmos originais que se manifestam, em suas formas mais simples, nesses jogos com coisas inanimadas. Ou antes, é justamente através desses ritmos que nos tornamos senhores de nós mesmos.

Enfim, esse estudo deveria investigar a grande lei que, além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira em sua totalidade: a lei da repetição. Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como "brincar outra vez". A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um "além do princípio do prazer". Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. "Tudo seria perfeito, se pudéssemos fazer duas vezes as coisas": a criança age segundo essas palavras de Goethe. Somente, ela não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes. Não se trata apenas de assenhorear-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é "fazer como se", mas "fazer sempre de novo", é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.

Pois é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno ser através de brincadeiras, acompanhados pelo ritmo de versos e canções. É da brincadeira que nasce o hábito, e mesmo em sua forma mais rígida o hábito conserva até o fim alguns resíduos da brincadeira. Os hábitos são formas petrificadas, irreconhecíveis, de nossa primeira felicidade e de nosso primeiro terror. E mesmo o pedante mais árido brinca, sem o saber — não de modo infantil, mas simplesmente pueril —, e o faz tanto mais intensamente quanto mais se comporta como um pedante. Apenas, ele não se lembra de suas brincadeiras; só para ele uma obra como esta permaneceria muda. Um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?

Sobre o Autor

Walter Benjamin nasceu a 15 de julho de 1892, em Berlim. Estudou filosofia em Freiburg-em-Briagau. Em 1919, morando em Berna (Suíça), escreveu sua tese de doutorado O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. *Pensando na concretização de uma carreira universitária, Benjamin iniciou em 1923 sua tese de livre-docência sobre a* Origem do Drama Barroco Alemão. *Renunciou à carreira acadêmica devido ao fracasso de sua tese, passando o resto da vida no exílio, sem dinheiro, trabalhando como crítico e jornalista.*

Com a ascensão do nazismo na Alemanha refugiou-se na Dinamarca, onde escreveu A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. *Em 1940, escreveu em Paris as teses* Sobre o Conceito da História. *Quando as tropas alemãs entram na cidade, Benjamin foge, mas quando descobre que é impossível atravessar a fronteira franco-espanhola, suicida-se a 27 de setembro em Port Bou na Catalunia.*

Benjamin foi um dos interlocutores de Adorno, G. Scholem e Brecht, que além de setts amigos, eram críticos de seus trabalhos.